


〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

# 世界文学史

第二卷 · 上册

上海文艺出版社


ISBN 978-7-5321-4286-6
9 787532 142866 >
定价：198.00元
（上下二册）




〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

# 世界文学史

第二卷 · 上册



上海文艺出版社



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## ТОМ ВТОРОЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ТОМА

Х. Г. КОРОГЛЫ, А. Д. МИХАЙЛОВ (ответственные редакторы),
П. А. ГРИНЦЕР, Е. М. МЕЛЕТИНСКИЙ,
А. Н. РОБИНСОН, Л. З. ЭЙДЛИН

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1984

## 《世界文学史》中文版翻译委员会

总　主　编：刘魁立　吴元迈
第二卷校订：童炜钢
第二卷译者：方　坪　傅昌萍　傅俊荣　高少萍
　　　　　　李　畅　王正良　伊　伟　袁永乐
　　　　　　臧仲伦　张大本　郑书歧

## 《世界文学史》中文版编辑出版组

统　　筹：陈　征　郏宗培　曹元勇
责任编辑：赵南荣　徐华龙　吕　晨　胡远行
　　　　　余雪霁　林雅琳　肖海鸥　胡艳秋
装帧设计：王志伟
校对统筹：林莉敏　何行亮
印制统筹：居致琪　周剑明　陈　淼

# 出版说明

俄文版《世界文学史》是1980年代分卷陆续出版的一部大型基础性学术著作，由高尔基世界文学研究所主持，联合苏联时期各加盟共和国外国文学研究机构的专家历经数十年编纂而成。

1996年，上海文艺出版社决定翻译出版《世界文学史》，得到了高尔基世界文学研究所的版权许可。此后的十余年间，本社组织了翻译力量，起草了翻译体例，经过众多俄文专家和出版社编辑组的艰苦努力，八卷本（十六册）的中译本《世界文学史》现在终于和广大读者见面了。

在中译本《世界文学史》出版之际，有必要对翻译、编辑过程中遇到的问题作一些说明。

1. 俄文版《世界文学史》原计划出版九卷本，计划中第九卷叙述的年限是1917年至1950年代。最后正式出版的是前八卷，第九卷只是个“征求意见本”。高尔基世界文学研究所建议中文版翻译出版前八卷，第九卷暂缓翻译出版。其理由是，第九卷尚不成熟，需要重新撰写。因此，现在出版的中译本《世界文学史》是八卷本（十六册）。

2. 俄文版《世界文学史》是苏联时期出版的著作，其历史观和文学史观不可避免地带有时代的印记。中译本为了保持这部基础性学术著作的完整性和历史面貌，按原文译出，未加删节和改动。

3. 《世界文学史》全面阐述了世界各个地区、各个民族文学发展的历史，涉及的人名、地名、作品名的翻译十分复杂，尤其是各民族文字先译成俄文，再译成中文，加上各民族语言发音不同，转译过程中稍有疏忽，就会出错。中译本《世界文学史》在编辑过程中，尽可能参考各种工具书，采用中文标准译法，统一和校正了全书的人名、地名、作品名，但难免会有错译和漏校，敬请读者批评指正。

4. 为尊重原文的表述，完整呈现俄文版《世界文学史》的原貌，中译本《世界文学史》中论及的某些文学概念与范畴，与中国读者通常的理解

有所区别，例如对于“散文”的定义（可指“诗歌”以外的所有体裁）等等，阅读时需加以判别。

5. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“参考书目”，收录了本卷叙述的文学史时限内世界各民族有代表性的著述和文学作品以及后世的相关研究著作的目录，对外国文学研究者颇有参考价值。中译本将俄文“参考书目”直接附录于每卷之后。

6. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“人名索引”，中译本按照翻译著作的惯例，保留了人名的俄文版索引页码，并在全书的边页标出了俄文原著页码。同时，中译本《世界文学史》的“人名索引”按照汉语拼音重新排序，便于读者使用。

中译本《世界文学史》出版项目得到了国家出版基金和上海文化发展基金会的资助，我们在此表示感谢。

上海文艺出版社

2013 年 12 月

# 目　录

# 本卷编者的话



《世界文学史》第二卷论述中世纪早期和成熟时期的文学进程，它所包括的时间是公元三世纪至十三世纪。

古希腊罗马时期和中世纪的分界当然并不适合所有的文学和所有的文化地区，因此在某种情况下本卷也考察更早时候的文学活动和文化的一些事实。

由于从古代到中世纪的转变并非同时进行，也由于这种转变具有不同的性质，因此本卷最先考察的是这个转变过程最早到来、并且在相当大程度上是渐进和平稳发展的那些文学和文学团体。随后考察那样一些文化地区：它们向中世纪的转变完成得稍晚，并且在文学进程的性质上表现出更加激烈的改变。所以，《世界文学史》第二卷最先分析印度地区的文学，然后考察东亚、中央亚细亚、近东和中亚、高加索和外高加索等地区的文学。

和第一卷相同，材料叙述的基本单位是章，每一章照例专门叙述某一民族的文学或该文学发展的一个较长的时期。几种同源的文学按地区合并，相应于本卷中的编。西欧地区的文学是个例外。首先，对该地区文学的分析按年代分为两编，分别相对于早期和成熟期的中世纪。其次，不是根据民族分章，而是根据类型学原则分章。并且，拉丁语文学分成几章，虽然这种文学特别在中世纪成熟期一直非常紧密地与使用新语言的文学相接触。

本卷基本概念及其结构最初由 P. M. 萨马林制定。著作工作也是在他的指导下开始的。著作工作的分配情况如下：

C. C. 阿维林采夫撰写拜占庭地区文学编的序言、拜占庭文学章和关于三至四世纪拉丁语文学的内容；Л. H. 阿鲁秋诺夫撰写高加索和外高加索文学编的序言（与 A. A. 谢里夫合作）；A. Г. 巴拉米泽撰写格鲁吉亚文学章；B. A. 博格斯洛夫斯基撰写藏族文学章；И. C. 布拉金斯基撰写伊朗和中亚文学章；Л. X. 威尔斯克尔撰写叙利亚文学章；Ю. Б. 维佩尔撰写九至十三世纪西欧戏剧章；M. Л. 加斯帕罗夫撰写关于五至八世纪拉丁文学的内容

和中世纪成熟时期的拉丁语文学章；A. E. 格卢斯金娜撰写三至八世纪日本文学的内容；П. A. 格林采尔撰写南亚和东南亚文学编的序言、古代印度的古典文学章和八至十三世纪梵语文学中的框架小说部分；M. Ю. 古利扎杰撰写阿塞拜疆文学章（与 X. Г. 科罗格雷合作）；A. M. 杜比扬斯基撰写关于泰米尔文学的内容；A. И. 叶兰斯卡雅撰写科普特文学章；A. H. 热洛霍夫采夫撰写关于三至六世纪中国哲理散文的内容、关于三至六世纪中国佛经翻译文学的内容、关于七至九世纪和十至十三世纪中国哲理散文的内容、关于宋代民间话本的内容；Л. C. 基什金撰写关于捷克和斯洛伐克文学的内容；X. Г. 科罗格雷撰写中央亚细亚编的序言（与 Э. P. 捷尼舍夫合作）和阿塞拜疆文学章（与 M. Ю. 古利扎杰合作）；H. И. 克拉夫佐夫撰写中欧和东南欧文学编的序言以及中欧和东南欧民间文学章；A. B. 利帕托夫撰写关于波兰文学的内容；И. C. 利谢维奇撰写关于三至六世纪中国文学思想的内容；E. M. 梅列津斯基撰写近东和中亚文学编的序言，以及高加索和外高加索民族的古老传说章、西欧中世纪早期民间叙事文学章、西欧中世纪成熟期英雄史诗章、关于九至十二世纪日本文学的部分内容；A. Д. 米哈伊洛夫 6 · 撰写本卷总序和本卷结束语、中世纪早期西欧文学编的序言和中世纪成熟期西欧文学的序言，以及骑士抒情诗章、骑士传奇章、城市讽刺文学和醒世文学章（三章均与 P. M. 萨马林合作）；B. C. 纳尔班江撰写亚美尼亚文学章；M. И. 尼基京撰写朝鲜文学章（与 A. Ф. 特罗采维奇合作）；H. И. 尼库林撰写越南文学章；Б. Б. 帕尔尼克尔撰写古代爪哇文学章；E. M. 皮努斯撰写关于九至十二世纪日本文学（与 E. M. 梅列津斯基合作）和十三世纪日本文学的内容；Б. Л. 李福清撰写关于三至六世纪中国情节散文的内容；A. H. 鲁宾逊撰写古罗斯文学编、中欧和东南欧文学编的序言、关于斯拉夫文献起源和保加利亚文学的内容；O. K. 罗西亚诺夫撰写匈牙利文学的内容；P. M. 萨马林撰写关于加洛林王朝文艺复兴的内容和吟唱诗人的诗歌章、骑士抒情诗章、骑士传奇章、城市讽刺文学和醒世文学章（后三章均与 A. Д. 米哈伊洛夫合作）；И. Д. 谢列布里亚科夫撰写关于八至十三世纪印度各民族文化发展主要思潮的内容、关于梵语文学和新的印度文学萌芽的内容；И. И. 索科洛娃撰写关于中国唐代传奇小说的内容；И. B. 斯捷布列娃撰写古代突厥语文学章；B. T. 苏霍鲁科夫撰写关于中国宋代诗歌的内容；Э. P. 捷尼舍夫撰写中央亚细亚文学编的序言（与 X. Г. 科罗格雷合作）；H. И. 托尔斯泰撰写塞尔维亚、克罗地亚和斯洛文尼亚文学部分；A. Ф. 特罗采维奇撰写朝鲜文学章（与 M. И. 尼基京合作）；И. M. 菲利什京斯基撰写阿拉伯文学章；Л. E. 切尔卡斯基撰写三至六世纪中国诗歌部分；A. A. 谢里夫撰写高加索和外高加索编的序言（与 Л. H. 阿鲁秋诺夫合作）；Л. З. 艾德林

撰写东亚和东南亚文学编的序言、陶渊明、谢灵运、鲍照的诗歌创作、唐代诗歌部分。

阿塞拜疆文学章采用了叶·埃·别尔捷利斯提供的资料。

本卷学术秘书为 T. B. 波波娃。对书中文字进行文学编校的是 Г. A. 古季莫娃和 M. C. 库尔吉尼扬。人名、书名、专名和日期的统一工作由 M. Л. 安德列耶夫、H. A. 维什涅夫斯卡娅和 Л. И. 萨佐诺娃担任。书稿付印的准备工作由出版科技秘书 E. П. 济科娃、O. A. 卡兹尼纳完成。

本卷的书目由全苏国家外国文学图书馆的学术文献部和亚非综合部编制，外国文学和通论部分由 B. T. 丹钦科、Ю. A. 沃兹涅先斯卡娅监制；俄罗斯部分由 B. Б. 切尔卡斯基编制，B. A. 利布曼校订；苏联各民族文学部分由阿塞拜疆、亚美尼亚、格鲁吉亚、塔吉克斯坦加盟共和国科学院的语言文学研究所编制，B. Б. 切尔卡斯基校订。

在本卷工作中，编辑委员会和全体作者曾得到评论工作者和所有参与过讨论整卷或部分编、章的人士的重要帮助。特别是 H. И. 康拉德和 B. A. 登尼克，他们的建设性意见有助于详细确定整卷的总体原则和更加深入地考虑资料的组织安排。Д. C. 科米萨罗夫和 Б. И. 普里舍夫在编辑工作的最后阶段对本卷进行了评论。B. M. 加察克、Ч. Г. 侯赛因诺夫、A. H. 科诺瓦洛夫、P. Л. 孔采维奇、A. Б. 库杰林、Г. Г. 利塔夫林、Ь. B. 列武年科娃、Л. C. 萨维茨基、H. M. 斯穆罗娃、B. Ф. 索罗金、Л. C. 齐赫文斯基、З. B. 乌达利佐娃、Б. Я. 希德法尔和其他学者对某些章节进行了评论或参与了对它们的讨论，在工作的各个阶段极大地帮助了本卷编辑委员会和作者。《世界文学史》第二卷全体编委同仁对上述所有人员表示最诚挚和衷心的感谢。

# 本卷总序



在中世纪时代，世界文学进入了一个新的发展时期。

这个时期是在封建生产方式形成和发展的环境中渡过的。封建生产方式在欧洲、亚洲和北非建立于奴隶制社会结构瓦解和灭亡以后。走向封建主义的还有未曾经历奴隶占有制的“野蛮”民族，他们是在原始社会制度崩溃之后进入封建社会的。封建生产关系及与之相关的思想、政治和文化体制成为旧大陆诸文学统一的基础，尽管有从爱尔兰和西班牙到印度尼西亚和日本列岛的广大地理跨度和相当长的时间跨度，但这样的统一性正在这些文学中显现出来。

封建社会结构在意识形态领域里的特征，是教会权威的无可怀疑性，用恩格斯的话说，教会处于“当时封建制度里万流归宗的地位”（《德国农民战争》，《马克思恩格斯全集》第七卷）而积极活动。不仅基督教的作用如此，其他“世界性”宗教的作用也如此。看来，这些宗教都表现出一神教倾向，这远不是偶然的。这些宗教的道德无上命令比古代宗教更集中和更明显。因此，伦理问题在中世纪文学中占据了十分重要的地位。由于这种宗教意识形态的统治，任何社会抗议都不得不以争论教会问题的形式出现。正如恩格斯所说的，“一般针对封建制度发出的一切攻击必然首先就是对教会的攻击，而一切革命的社会政治理论大体上必然就是神学异端”（《马克思恩格斯全集》第七卷）。

教会意识形态也决定了非常烦琐的社会阶层—等级结构。当然，等级关系体系无论在生活中还是在文化领域里都因地区不同而有所不同，但是它们的基本特征——等级制度——在中世纪时代却是共通的。

可以举出那些普遍规律中的许多别的例证，中世纪文学，无论东方文学还是西方文学的发展，都服从这样的规律。

中世纪世界文学发展过程的特点是具有某种共同性。这种共同性的基础是社会制度性质的一致性和文化水平的一致性。在中世纪，地理上接近

的文学经常保持相互影响，而彼此远离的那些文学，“古老的”即具有古代传统的文学，和“年轻的”文学，都服从那些普遍规律。

年代学的分界线首先在相当程度上普遍一致和相同。这条分界线把我们现在研究的时代与古代区分开来。在全世界文学的范围里，在长达千年的时间里，分期方面也有某种共同性，即分为中世纪早期和中世纪成熟期。世界上不同地区的文学在这些大的时期中的性质，即那里的文学过程的方向、参与此过程的不同文学的特点、每种具体文学的古代文献的结构和类型本身等等都是同型的，并在很多方面是一致的。众所周知的一个例子是，成熟期的中世纪的特点是抒情诗的繁荣，这主要指爱情抒情诗。确实，我们在阿拉伯人和波斯人那里，在普罗旺斯人、法兰西人、德国人和英国人那里，也在日本人那里发现了这种诗歌。阿拉伯人当然可能不仅影响了波斯人，而且也影响了自己的北方邻居普罗旺斯人，然而日本的爱情诗却是独立产生的。或许还有一个例子，对成熟期的中世纪，特别是十一至十三世纪而言，代表性的文学作品是爱情骑士小说和与之相近的浪漫长诗。我们无论在西方（法国人、德国人、英国人、西班牙人、拜占庭人），在近东（波斯人），还是在外高加索（格鲁吉亚人和阿塞拜疆人），在东亚（日本人），都发现了有关的古代文献。在有些情况下我们所面对的是影响和借鉴的结果，在另一些情况下则表现为普遍规律。

世界各地区的文学构成，即包括在当时文学概念内的语文科学文献的范围，也是共同的。比如，哲学论文、历史编年记、圣徒传、宗教训诫、动物和矿物记述、旅行故事或因“消遣”而写的随笔，无论在法兰西，在印度，还是在日本，当然都和抒情诗、叙事诗、小说、剧本及其他作品一起，成为文学的组成部分。文献的等级也有共同性，它们分为“严肃的”和“无关轻重的”，“崇高的”和“低级的”。

8·

我们所研究的这个时期世界文学的共同性也来自于它的多种多样和多方面的文学联系，这些情况与古代也大有区别。

最后，中世纪世界文学的共同性也因各种文学的运动的相似性——即民族内部的文学联系扩展中的相似，某些体裁形成的先后次序、文学高潮和文学缓慢进化的交替等等的相似而得到加强。在各种文学和文学地区从古代向中世纪转变的性质中也发现了相似点。

旧大陆所有文化区域的古代文学传统在中世纪时期都经历了深刻的变形。当然没有发生与这些传统一刀两断的情况，中世纪成熟期的活动家们还不止一次地宣称“返回古代”，但也没有出现简单地重现这些传统的情况。在世界文化的希腊罗马区域里最能感受到同古代断裂的强度。在蛮夷

侵袭的时候，随后在封建主内讧时，手稿丧失，文化珍品遭毁，古希腊罗马的高度文明传统停滞不前。正如恩格斯在谈到欧洲时指出的，“中世纪是从粗野的原始状态发展而来的。它把古代文明、古代哲学、政治和法律一扫而光，以便从头做起。它从没落了的古代世界承受下来的唯一事物就是基督教和一些残破不全而且失掉文明的城市”（《德国农民战争》，《马克思恩格斯全集》第七卷）。古希腊罗马高度文明的遗迹主要保留在已经崩溃了的罗马帝国的外省，如爱尔兰、叙利亚、埃及。与古代的这种决裂，在某些地区的文学例如中国文学中就没有发生过，但是那里的古代传统在新的条件下（其中包括儒家学说进一步巩固和佛教传播的情势）得到了发展。在世界文化的中部区域，特别在印度，与古代传统的决裂表现得比较缓和。后来梵语文学在向中世纪过渡的时候没有显著改变自己的传统，但开始发展起自己的一个确立“著作人”意识的新阶段。

在世界上所有的文化区域，如今无一例外地存在着相当重要和积极的成分。新生的、“野蛮”民族的文学在中世纪时代登上了世界舞台。在欧洲形成了凯尔特人、日耳曼人和斯拉夫人的文学，近东形成了阿拉伯人的文学，在外高加索形成了亚美尼亚人、格鲁吉亚人和阿塞拜疆人的文学，在中央亚细亚和中亚形成了藏族、突厥族和蒙古人的文学，在东亚形成了朝鲜人和日本人的文学。在印度，除了梵语文学之外，建立起泰米尔文学，并正在产生孟加拉、印地等文学发展的前提。在中世纪也形成了东南亚文学。这些新生文学的出现不仅极大地丰富了世界文学的图景，使之多样化，而且截然改变了世界文学进程的内涵。新生的文学长期以来一直是“古老”文学的驯顺学生，并参与了同它们的频繁交流，但有时新生文学恰恰成为文学发展的领头羊（阿拉伯文学）。

由于古老文学的变形（也由于许多古代影响很大的文学从舞台上消失）和新生文学的出现，形成了中世纪类型的文学，并在其中的很多种文学中产生了对该民族文学日后发展具有代表性的特征（例如许多法兰西文学文献中独特的“高卢幽默”、日本抒情诗的轻微暗示和直观性、阿拉伯诗歌的享乐主义，等等）。

很明显，古代传统的破坏和新的、中世纪型的文学的建立是一个漫长的过程。它的起点在哪里呢？

中世纪文学是封建时代的文学。这也决定了它的年代分界线。公元三至四世纪可以被认定为是中世纪的起点。

这一二百年里，封建生产方式的征兆在奴隶占有制度的背景里显得越来越清晰可感。三至四世纪的最重要变动不限于旧的奴隶占有制帝国的瓦解和在其基础上诞生了已经相当明显的新的封建国家。Н. И. 康拉德形象

地定义说，这一时期发生了一场“社会意识的革命”。它是与新宗教的巩固有关的世界观的根本转变，这种新宗教就其本身而言对自己的时代和社会制度是具有革命性的。在西方地区，这样的新世界观是基督教，在波斯是摩尼教，在中国从某种意义上说是道家（它正是在这个时期获得了宗教的特点）。有一点很有意思，基督教对欧洲许多民族不仅是新的宗教，而且是从外面移入的“异族”宗教，它来自东方，来自犹太人、叙利亚人和科普特人。在东亚也出现了“异族”宗教——佛教。而在中间地带，稍晚一些（七世纪）出现了伊斯兰教。

因此，根据生产方式、意识形态和文化把中世纪的起点定义为具体的社会历史发展阶段，是相当准确的。比较复杂的问题是它的结束。西欧，特别是意大利，封建主义的瓦解和资本主义生产关系的产生都是非常确定的，用恩格斯的话说，意大利“是第一个资本主义民族”（《致意大利读者——〈共产党宣言〉1893年意大利文版序言》，《马克思恩格斯全集》第二十二卷），但远不是世界上的其他地方都如此。在但丁的祖国，十三世纪和十四世纪之交就已经出现了“现代资本主义纪元”（同上）的曙光。西方的文艺复兴在很大程度上意味着同中世纪意识形态和文化传统的有意识的决裂。这样果敢的跳跃在其他文化区域并没有发生。但是在这些地方的文化领域里也出现了各种表明其文化已经获得新质的趋向。有时，例如在罗斯（但不限于那里！）仅仅是一种趋向，不可能得到发展。这种文化新质照例强化了文化中的人文主义因素，即强化了对人和他的社会实践的兴趣，而且这些人文主义因素已经不是通过宗教观念来表达了。世界文化的这些新特点在不同的地区、不同的时间，以不同的方式为自己开辟道路。它们是与激烈的国家动荡和转变相伴相生的：毁灭性的战争、人民起义、改朝换代等等。例如俄罗斯文化的发展在十三世纪因为受到蒙古鞑靼入侵而停滞不前。在日本，军人阶层的代表将军们取代平安时代的贵族获得了政权。这一过程也结束于十三世纪。也是在这个世纪的末尾，蒙古人在中国建立起元朝。但是十三世纪至十四世纪初作为中世纪时代的下限很大程度上是有条件的，而且不是普遍适用的。提到以下这些就足以说明问题了：在西欧，甚至在十四世纪的意大利，形式和思想立场都属于典型的中世纪的作品还继续与文艺复兴作品一起长期存在着。对于许多文学而言，十三至十四世纪之交并不是它们发展过程中重大进展的标志，只不过是中世纪晚期替代了中世纪成熟期。东方的中世纪传统表现出不同寻常的稳定。在不同地区的文化中，中世纪和新时代之间的那条界线并不是固定的。

某种文学进入中世纪时代时的性质、这一过程在不同的区域和范围中的内容和意义，都是各不相同的。中世纪文学照例是从古代延存下来的那

些旧区域的解体开始的。

然而，这些旧区域和组成它们的文学当然不会消失得无影无踪。关于这一点，比较正确的说法应当是旧区域的重新改组，是新区域在整个中世纪时期的逐渐形成，而不是旧区域的解体。积极参与这一过程的除了古老文学以外，还有民间文艺创作和新生民族的文学。新生民族给古老文化带来的不仅是毁灭和破坏。它们在给古老文化带来毁灭性打击，使它改变形态的同时，还亲身加入到这种文化之中，有机地吸收这种文化。一部分新生民族（如斯拉夫人、爪哇人、越南人、日本人）在与古老民族领地毗邻的本土建立了自己的文化。另一些新民族（如日耳曼人和阿拉伯人）则在异族土地上建立起自己的文化，因而开始了同古老民族更密切的接触，同时在很多方面与它们互相混合。在有些情况下，这样的相混使新生民族丧失了自己的个性，例如侵占了意大利的大部分领土并在那里建立了自己王国的东哥特人就曾经如此。在另一些情况下，新生文化获得了胜利，例如占领叙利亚和埃及的阿拉伯人的文化就是如此。这时候就导致了当地标准语和通用标准语（希腊语）的毁灭，也带来了科普特—叙利亚文化与阿拉伯文化的交融。

于是，新的文学区域的形成或根据与该区域古代传统的决裂性质，或根据加入新生民族文学的区域文学过程的性质，以不同的方式展开了。 ·10

比如，在印度地区就没有发生古代传统的毁灭（尽管已不再是吠陀、奥义书、《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》时代），相反，它们继续繁荣，而这种繁荣是与大批杰出作家的活动、与著作人意识的确立等密切相关的。就是在这个时期产生了许多来源于民间文学的重要的梵语文学古文献，如《五卷书》。但是，从印度古代宝库如《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》中借用的情节也给文学提供了叙事的样本，对这些情节的加工，在整个中世纪时期一直是梵语文学的特点（如一至二世纪的作家马鸣利用《罗摩衍那》的经验创作了《佛所行赞》，七至八世纪的诗人、长诗《童护的伏诛》的作者摩伽受到过《摩诃婆罗多》的启发，八世纪的剧作家薄婆菩提和九至十世纪的剧作家王顶用《罗摩衍那》的情节创作了剧本，等等）。但古代印度传统对区域里另外一些文学却产生了更为明显的影响。最初的泰卢固文学典籍之一就是对两卷《摩诃婆罗多》的改编（南纳耶的《安得拉摩诃婆罗多》，十一世纪初）；在马拉雅拉姆语文学中，最初的著名作品之一是对《罗摩衍那》的改编（《罗摩功行记》），等等。

于是在中世纪环境里形成并存在一个由主要体现为梵语文学的古代传统所主导的印度文化区。

从古代向中世纪的转变在东亚地区不那么具有进化性质。汉朝的灭亡

和封建主义在最初几个世纪里的内讧，导致古代文学传统本质上的改变（它们明显变得狭窄，出现某种名为骈体的修辞上的“风格主义”等），因此韩愈有理由提出“古文”概念来针锋相对地反对当时的文坛，在返回古文的时候，他看到了革新文学的途径。

伊朗文学表现出与古老传统的更大决裂。人们甚至认为，在古波斯和中波斯时期之间，伊朗文学的发展有着明显的空白，这段空白至少占据了半个世纪。这样的空白似乎并不存在，但是形成于萨珊王朝时期的伊朗的所谓巴列维语文学的古文献，大部分已经在战火和动乱中毁于一旦。这些纷争和战乱是波斯历史上三至七世纪的突出事件。因此，这个新的区域是在与它相邻的印度区域完全不同的环境里形成的。

旧大陆的中间地带在中世纪时代分为两个新区域，但这并不意味着它们之间没有文化联系。联系仍然存在，出现了边境文学现象，就像印度的波斯语文学那样，伊斯兰教在那里获得了一定的传播。

虽然旧的希腊罗马地区瓦解了，虽然这里的宗教冲突有时相当激烈，但各种文化之间的联系也并没有中断。

世界文学的新的中世纪区域的形成过程历经整个中世纪时期。假如注意到这一过程的结果，那就应当区别出两种类型的区域。一种区域围绕古老文学组成，这些文学具有古代时期的丰富经验。很明显，这样的区域形成较早，其最初阶段是由古老民族的文学和“蛮族人”的民间口头创作组成的。在一部分此类区域的中心，其文学带有古代传统，同时又利用了活生生的语言（位于东亚区域的中国、位于拜占庭区域的希腊），在另一些区域，其文学所使用过的语言已经死亡，但这种语言使用得相当广泛，除了艺术创作以外，还用于科学、宗教仪式等等（印度区域的梵文、西欧区域的拉丁文）。可是，拜占庭的文学语言（古希腊的阿提喀方言）和中国的文学语言（文言）已经远离口语规范，并在某种程度上可能被认为是十分拟古的语言。近东区域有些不同。在这里，伊朗文学具有几千年的传统。但它在这里不是主流文学。由于阿拉伯人的征服，年轻的阿拉伯文学给这里的本土民族文学带来了决定性的影响。在征服初期的文学关系中，阿拉伯人的地位低于伊朗人，但阿拉伯人在经过有机地改编了后者的文学以后，就很快接受了他们的传统。伊朗人不仅从阿拉伯人那里借鉴了宗教和文化，而且也借鉴了大量文学形式，甚至还包括诗歌的节律（使自己的音节体系适应阿拉伯诗歌的音量原则）。

11 · 因此在中世纪时期形成了五个新的文化带：印度、东亚、近东、拜占庭、西欧，它们与作为古代传统继承者的五个区域正好相对应。

与此并存的还有在与它们相互作用下形成的新的年轻的区域，全部由

新生民族的文学组成。没有旧区域的支持，不利用旧区域的传统以及由此而得到的创作动力，新区域是不可能产生的。按照其中的文学形成的时间来看，新生区域的产生要稍晚一些。这些区域的成分是有变动的：经常有新的文学进入这些区域，并且区域扩张的过程在后来的文化历史时期一直在继续。

新生民族的文学是在邻近区域的古老文学的影响下发展的。但是新生的文学在学习相邻的古老传统时，很多方面都选择了自身独特的发展道路，到中世纪快结束时才发现其实它们有时是古代传统的真正继承者。古罗斯文学首先属于这种情况，它在东欧（拜占庭）地区逐渐成为一种主要文学，并给相邻的南斯拉夫和西斯拉夫文学切实可靠的影响，相互之间存在活跃而多种多样的文化交流。

没有经常和广泛的文学联系，各区域的形成和将各种文学包容其中是不可能的。中世纪时期是文学之间相互联系越来越复杂和不断增加的时期。这种联系在中世纪条件下，由于一系列原因，仍然是可能的。

我们首先要提及民族与国家的政治接触。这样的接触并非总是和睦的。一连串军事冲突和旷日持久的战争是许多民族相互关系的标志。例如，欧洲大陆发动了北方针对斯堪的那维亚人、南方针对阿拉伯人（萨拉秦人）、东方针对匈奴、鞑靼以及其他部落的不间断的斗争。中国进行了与邻居（包括蒙古人）的长期战争，印度先后经受了白匈奴和穆斯林（土耳其、阿富汗）的毁灭性入侵。特别应当注意各民族迁移的情况。中世纪是众所周知的"民族大迁移"时期，是大规模人口移动和征服的时期。阿拉伯人征服埃及、叙利亚、伊朗以及比邻地区所造成的文化后果是在那里形成了非常阿拉伯化的崭新文学。但还有另一种更加经常发生的情况。从中世纪初的几个世纪开始，各种各样的凯尔特部落迁居到不列颠群岛上，此后这里逐渐被斯堪的那维亚人征服。一世纪至五世纪期间受过罗马文化影响的本地居民，一部分被排挤到威尔士、苏格兰甚至大陆布列塔尼亚，一部分则与外来者融合。这样就形成了独特的中世纪盎格鲁—撒克逊文学，该文学相当丰富和成熟，留传下名为《贝奥武甫》的著名文献。在十一世纪，由于诺曼人的征服，这一文学与新的入侵者文化融为一体，后者带来了法语和对凯尔特人往昔的回忆（在入侵者威廉的军队中有许多布列塔尼亚领主和义勇队歌手）。

宗教的传播，尤其是佛教、基督教、伊斯兰教的传播具有的作用不小于军事征服。这种移植过来的宗教不仅带来了独特的世界观、神祇、仪式，而且也带来了该宗教当时从其基础上产生的那种文化的遗迹。指出以下这一点是有意义的，即有时新教徒与这种已经消失的文化的关系比它的初始持

有者更深更广。比如，众所周知，古希腊罗马文明的传统在欧洲区域外围、叙利亚东部或爱尔兰，比在欧洲中部保存得更完整。与宗教一起得到传播的首先是为它服务的文学——圣书、圣徒传和教会传说、宗教颂歌和训诫书等等。但假如注意到这种宗教文学是与自己以往的文学、与民间文学紧密相连的话，就能够明白，在吸收宗教文学时，不仅吸收了它的意识形态，还吸收了它的情节。这一点特别适用于佛教。佛教的布道者非常注意使自己的学说通俗易懂，佛陀本生经里包括了民间传说材料、故事、寓言、生活趣事，宗教文本里充满了引人入胜的情节，这使它们在整个中世纪时期的许多亚洲国家广受欢迎。

在曾经促使文学联系活跃起来的民间文学创作中，也不应该忘记这个领域里存在的古老传统，如帕提亚与罗马的联系。贵霜王国的文化对外来影响更"开放"，在它的钱币上既有冥神密特拉和阿塔尔，同时也有赫拉克勒斯、萨拉匹斯、湿婆或佛陀的形象。

12·

边境地区即文化接触的"交接点"地区，在中世纪时期的文学关系发展中具有特别的意义。有时在这些地方形成了非常独特的"边境"文学，它带有两种相邻文学的特点。最鲜明的例子是八至十五世纪在阿拉伯人征服的西班牙土地上形成的安达卢西亚文学。尽管在这一文学中阿拉伯因素毫无疑问地占主导地位，但其中明显表露出纯粹的本土特色(比如在西班牙的阿拉伯诗人的诗歌文本中杂有罗曼语，不仅有个别的单词，还有整行的诗句)。还存在其他的边境地区，在这些地方即使没有形成像安达卢西亚文学这样的文化现象，也一直在进行频繁的文学交流。法兰西和德意志的骑士文化相互交接的莱茵河沿岸可以列入此类地区(正是在这里产生了对传奇故事《特里斯丹和绮瑟》的最出色的加工——戈特夫里德·封·斯特拉斯堡的小说，这不是偶然的)。

掌握异族的文字和语言在文学的相互关系中具有很大意义。例如，中国的象形文字和标准语在公元最初几个世纪里传播到朝鲜，从五世纪开始传播到日本，从十世纪开始传播到越南，使得这几个国家也掌握了中国的文学体系(体裁的组成和等级等等)。伊朗接受阿拉伯文学体系之后也发生了这种情况。

诺曼人征服英国以后，法语及其文学在英国得到了广泛传播，因此我们在此见到了十二至十三世纪英国的法语文学这种特殊现象。这种使用异族语的文学通常与使用本土语言的文学同时并存。中世纪时不仅英国如此，日本也如此。在日本几乎同时既有日语的诗歌选本(《万叶集》，759 年)，又编成了汉文的诗选(《怀风藻》，751 年)。

尽管拉丁语、教会斯拉夫语、梵语、巴利语(南传佛教语言)、阿拉伯语

已经相当古老甚至“已经死亡”，即不是活的交际语言，并且与世界宗教有密切联系，但这些国际语在中世纪的文学相互关系中起了特别大的作用。人们用这些语言创作了内容丰富和相当发达的文学，它们依据了自己古代最丰富的传统（当然不包括教会斯拉夫语文学和一部分阿拉伯语文学）。这些文学不仅是古代文化传统的传承者，而且也是不少国家和民族的共同文学，帮助它们发展并在很大程度上预先决定了它们共同的文学命运、同样的诗学、同样的文献资源等等。正如德·谢·利哈乔夫所说，“这些文学在许多国家是同时建立的，是这些国家的共同财产，为它们的文学交流服务。同时，这些文学所起的中介作用不是它们的次要作用，而是它们的主要作用。用某种神圣的和学术的语言写成的作品，成为由这些语言联合起来的国家的统一的文献资源，并参与了各民族语言文学的建立”。后者尤为重要。于是，处于形成过程中的各种新生文化实现了直接的、具体的交流，而且是经过“媒介”（语言和文学）的交流。同时我们要指出，这些国际性的文学也可以说获得了自己的、有自身价值的发展，甚至也受到了各种新生文学的影响。例如，十二世纪的拉丁语作家杰弗里（生于威尔士的蒙茅斯）在转述凯尔特传说时，不可能对凯尔特人的独特形象性和幻想形象等无动于衷。

然而，不仅这些国际性文学在中世纪时期发挥了中介作用，用新生语言写作的那些文学也起到了类似的作用。至于阿拉伯文学的极为重要的作用，则是与伊斯兰教的扩张分不开的。这一文学不仅服务于自己的区域（阿拉伯语成为被阿拉伯人征服的民族的标准语言）。除了阿拉伯文学和几种别的东方文学的文献之外，还有其他许多非常重要的欧洲古代文化的作品，从阿拉伯语翻译成了波斯语，而且也翻译成了希腊语、犹太语、拉丁语、西班牙语。其他一些文学也充当了中介作用（但不像阿拉伯文学那样规模宏大）。例如人们认为，中国的影响经过朝鲜到达日本；法兰西骑士文学的古文献通过“德国人之手”传到捷克和波兰。中世纪将近结束时，中介角色大部分由法语担当（一个特别显著的例子是，德国民间关于特里斯丹的书写成于十五世纪，但不是根据更早时候的德文改编本，而是根据法文改编本）。

说到中世纪文学，应当区分两种相互关系。一方面我们发现有无数借鉴个别艺术形式、个别题材（流行情节）、个别的文献资料的实例（如十二至十三世纪德国诗人们青睐骑士小说体裁，借鉴了邻居法兰西人的有关创作经验；法兰西北部的抒情诗人们在普罗旺斯人那里发现了自己爱情诗歌的许多题材；冰岛的有些萨迦原来是对法兰西范本的直接加工），另一方面，除了借鉴几乎全部文献资源以外还借鉴整套体裁样式甚至整个文学体系

（即不仅有一批文献，而且有体裁等级、诗学等）的情况也为数不少。这种接受下来的异族文学体系当然经历了充分的变形，适应了新的条件，加入了与本土民间文学创作和本土文学传统的联系，等等。因此，这个文学体系是发生了某些改变的。而且，这个体系的各个组成部分对新条件的适应是不一样的。

中世纪文学的不同体裁在对异族文学发生影响时具有不同的渗透力，在迁移过程中的适应程度也是不一样的。功能性体裁较易移植，宗教帮助它们移植，因为它们为宗教服务，而事务性文学的实用功能也较易移植。有意思的是，宗教文献和体裁，以及事务性文学的文献和体裁在进入异族文学时，并没有占据它的中心位置，而是处于它的边缘地带。比如，众所周知，某些中国诗人创作佛教作品，但很少将它们收入诗选和文集。不过也有不同的情况。东南亚的佛教（即异族的、外来的）文学组成了本土文学进程的核心。

民族英雄史诗的文献几乎没有进入自身民族以外的其他的文学（印度的《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》大概是个例外），而只有当其他民族在人种和历史上与之相近的时候，这些文献才会进入该民族的文学（如斯堪的那维亚人和大陆日耳曼人）。相反，散文叙事体裁，尤其当它带有强有力的民间创作基础时，比较容易从一种文学转移到另一种文学中（但在那种文学中的地位与其在本土文学中不同）。

在这方面，印度劝谕故事和寓言集《五卷书》的命运是无与伦比的。这部作品用梵语写成，可能产生于公元五世纪。在公元六世纪，遵照科斯洛埃斯一世阿奴细尔汪王的诏令完成了巴列维语译本。八世纪时，阿卜杜拉·伊本·阿里-穆格法完成了从巴列维文整理成阿拉伯文的工作（《卡里来和笛木乃》）。十一世纪由西梅翁·西弗从阿拉伯文译成了希腊文（《斯忒凡尼特和伊赫尼拉特》），十二世纪由艾布·马利译成波斯文，十三世纪由名叫约埃利的拉比译成古犹太文。西班牙文译本（根据阿拉伯文本）和拉丁文译本（根据古犹太文本）也是在十三世纪时完成的。后来出现了其他语种的译本和加工本，其中包括俄文本。《五卷书》的现代印度语译本在中央亚细亚各国也广为人知。有趣的是，那些民间创作情节，包括《五卷书》中的情节，不是经过著名的印度书籍，而是经过佛教经典流传到东亚，这些佛经在中国、日本和其他国家广泛流行。

中世纪时期既存在区域内部的文学相互关系，又存在区域与区域之间的文学相互关系。很显然，区域内部的文学关系比区域与区域之间的文学关系更为活跃，更为丰富多彩。

在各区域内部，首先是占主导地位的古老文学与新生文学的关系。这里的影响照例是古老文学对新生文学的影响，但也并不排除新生文学对古老文学的某些影响。这里可以区分出两种情况。假如古老文学是用活生生的语言创作的，那么它就照例较易接受异族文学的影响。而假如古老文学是用死语言写作的，则对它的影响就几乎无法透入。在区域范围内，新生文学处于各种各样的接触之中；它们直接或经过自己的文学中介相互充实丰富。

古老文学也能够与别的区域的文学，首先是新生文学互相影响。这只要提及梵文和巴利文文学与东南亚各文学的相互关系就足够了。这里的相互影响通常也多半是同一方向的：由古老文学影响新生文学。但新生文学也能够参与同别的区域的新生文学的接触；这通常发生在边境地区，在那里来自邻区的动因经常不小于自己区域内占主导地位的文学的影响（比如，主要在中国文学传统的轨道上发展的年轻的越南文学，也接受了相邻的印度文学的创作经验）。

最后，也可能发生两种古老文学相互作用的情况。它们之间的交流往往并不广泛和全面。古老文学极力保持自己的个性，对外来影响似乎持抵抗姿态。其他同样古老的、也带有古代传统的文学对它的影响通常不会触动它的体系。借用来的体裁不与本土体裁处于同等地位，仍然处于边缘地带。中世纪条件下两种大的古老文学的相互影响还具有一个重要特点：它们之间的交流经常是单方面的。比如，印度的佛教文学给予中世纪时的中国文化某种影响，而相反影响的事实却没有出现。这一点是容易理解的：不是所有的印度文化，而只是当佛教在中国传播时该宗教的文化才发挥了作用，但无论是儒家学说还是道家学说都没有在印度得到传播。 ·14

由此可以得出结论，外来影响对具有悠久历史、稳固传统和业已成型、体系固定的古老文学，比对正处于形成过程中的新生文学更难以渗透。新生文学的体系还刚刚出现，因而对外来影响和作用是活跃和“开放”的。因此在中世纪积极参与文学相互影响的首先是新生民族的文学。

伊朗文学是这方面的一个例外。从一般规律看，它的情况是完全“不正常”的。但是由于阿拉伯人的征服，在伊朗发生了与以往如此巨大的断裂，以至于七世纪以后伊朗文学似乎正在“从头”开始，虽然某些古代传统（当然已经有了相当大的变形）总算得以保持。看来，阿拉伯人的压迫如此有力（须知随着征服的推进，叙利亚文学和科普特文学很快就衰落了），以至于为了存活，伊朗文学必须表现出不小的灵活性。

这些文学联系、接触和交流再次证明了中世纪的人们尽管有他们的团体狭隘性和本土局限性，但没有把自己封闭在狭窄的小圈子里。情况甚至

相反，他们表现出对所有未知的、神秘的、遥远的事物的高度兴趣。关于遥远国度的游记、各种各样的旅行日记、出使札记（法显、义净、玄奘、慧超、科斯马斯·因第科普劳斯提斯、约翰·曼德维尔、伊本·白图泰等）等等在中世纪读者圈里获得广泛流传，就是这个原因。类似的作品不仅在功能性体裁和事务性体裁的文学中占有显著地位，而且也帮助扩大了不同文学之间的交流。印度引起人们极大的兴趣，总的说来，印度在中世纪时期的东西方文学联系中发挥了特殊的作用。人们早已发现，印度（梵文）文学，主要是叙事散文的许多情节在波斯、叙利亚、阿拉伯、犹太、希腊、俄罗斯、西欧的读者那里已经家喻户晓；这些情节在中国、朝鲜、日本，乃至在东南亚和中央亚细亚的许多国家中也享有不小的声誉。因而，印度文学在一些彼此远离的文学之间充当了桥梁作用；它一方面将它们彼此连接，另一方面又用自己的题材和体裁慷慨地滋养了这些文学。

在论述中世纪文学相互关系的时候，还应该注意一种情况。为了使文学间的相互联系得以有效进行，首先需要具备两个重要的条件。文学环境应当准备就绪。比如在十一至十二世纪的法兰西已经形成了与普罗旺斯文学同类的独特的宫廷文化，因此南法（奥克西坦）的骑士抒情诗很容易被北方吸收。假如缺乏这种准备，影响就极为有限。比如，在中国的民间创作和“低等”叙事题材里，动物童话和动物寓言不具有代表性，因此，印度《五卷书》范围里的这类故事的影响在这里就并不显著；而在日本，这一影响就大得无法比拟。为了使影响发生效力，在接受影响的文学那里应当有某种可以感觉到的真空。比如在十二、十三世纪之交，当时的德国文学正在努力以书面形式使自己的主要叙事诗系列成为整个日耳曼的情节，但它没有自己的骑士题材，因而很容易向法国借鉴这类题材。总的来说，对某种文学而言，较易接受的是那些在类型学上与自己同属一个发展阶段的文学中所形成的现象，这些文学与自己具有类似的体系。类型学上相近的文学的同型现象之间特别容易产生联系。

15 · 中世纪诸文学在其形成、“展开”和相互联系的过程中经历了两个显著不同的阶段。

第一个阶段始于三至四世纪，结束于七至八世纪左右。这是早期的过渡阶段。它在古老民族那里与古代文学传统的变形有关，在新生民族那里与语言艺术的产生有关。本时期新生民族的语言文学主要以口头形式发展，它们没有完全流传至今，我们仅仅在古老文学作家们不经意提及时才得以了解一些情况。虽然已发现的高卢人、哥特人、阿瓦尔人的物质文化古物表明了其文明的发达和他们曾拥有文学创作，但他们的民间创作完全

失传了。尽管许多民族(如凯尔特人和古阿拉伯人)曾禁止记录诗歌和宗教文本,但毕竟有一些东西留传下来了。比如在八世纪中叶人们曾记录了古代阿拉伯人的贝都英诗歌;稍早一些,在八世纪初记录了日本的神话传说和历史传说,于是就有了《古事记》和《日本书纪》;再后来(九世纪?)记下了威尔士传说《三祝诗》。十三世纪编成了古代突厥人的传说汇集《奥古兹传》。

因此中世纪文学发展的第一阶段并不仅仅限于一些古老文学,尽管这一时期古老文学占优势。它们几乎不与新生文学发生相互作用,后者正在经历原始混合性阶段,并从这种混合性中分化出语言艺术。于是,新生文学也具有了自己的古代,然而是独特的古代:短暂的,有时作品相当丰富并照例是口头创作的古代(这里我们当然不是指新生民族最丰富的古代题铭学以及他们的物质文化古物)。

中世纪文学发展的第二个阶段恰好在八世纪和九世纪至十三世纪和十四世纪初。当然,向这个阶段进展的过程不是同时发生和一蹴而就的,它有时延长至一个世纪。这一进展过程对有些区域和有些文学而言与年代学并不相符,我们有必要对此进行强调。这一进展有时表现为文学生活的空前活跃,表现为对文学发展也许有帮助的传统的寻求,表现为对自己或异族的往昔的高度兴趣。这种文学高潮与向中世纪成熟期的进展有关联。中世纪成熟期有时也被称为"复兴",这是由于对于恢复古代传统的尝试正好发生在当时。紧随着类似的局部"复兴"而来的常常是新的衰落,文学没有经受真正的变革和更新。此外,这种途径绝不是普遍适用的,它并非所有文学的规律。关于文学的"复兴",这里有几个例证。在印度,曲女城和萨维斯伐罗国的统治者戒日王(七世纪)经过顽强的努力,不仅把相邻独立的小国统一到自己的权力之下,重新建立了一个多民族的"庞大"帝国,而且复兴了笈多王朝时代的辉煌文学传统。尽管戒日王在两方面都没有取得最终的成就,但重要的是倾向,而不是结果。查理大帝(八至九世纪)的计划同样雄心勃勃,他建立了众所周知的出色的文学院,其成员(阿尔昆、狄奥多尔夫、昂吉尔贝尔、副主祭保罗等)力图复兴古罗马经典作家的传统,甚至还为自己起了意味深长的别名,如阿尔昆自命为"弗拉库斯"①,昂吉尔贝尔则自命为"荷马"。在中国唐代(七至九世纪)也出现了文化发展的高潮时期,展开了"复古运动"。元稹批判了"骈体"韵文,杜甫和李白用古体创作了诗歌,韩愈则成为整个运动的理论家。诚然,从更狭窄的背景上看,阿

① 即"贺拉斯"。——译注

拉伯文学在九世纪初也在经历“复古”，艾布·泰马姆、阿里·布赫图里和其他人颂扬了过去阿拉伯人贝都英时代的浪漫主义精神，并努力收集旧时代诗人的诗歌。奈良时代日本文学的特点是对往昔的兴趣和编辑以往作品的选集和汇集。

“复古运动”照例是由文化传承的热情激发起来的，它带来了文学的高潮和传统的某种成熟。虽然随着这样的高潮可能有暂时的低落，但低落总是不长久的，中世纪文学实际上正进入成熟时期。我们应当指出，中世纪类型的文学作为一个完整的体系正是形成于中世纪的第二个阶段。

那么，这种文学的特点是什么呢？

中世纪文学是封建时代的文学。它广泛而多样地反映了这一社会结构形成和发展的过程，反映了它的意识形态，它的宗教信仰、嗜好和偏见。但是当时的著作所提供的那幅中世纪社会生活五光十色的生动的图景，大大偏离了对现实的真实描绘。中世纪文学就如整个中世纪艺术那样，有它独具的特殊观点和标准。比如在中世纪的俄罗斯圣像和壁画中，诸公或《圣经》人物的形象在很小的背景人像的反衬下显得过大，背景人像则是对军队或人群的概括性描绘。这个时代的文学也是如此。从西班牙到日本，文学表现的主要是统治阶层的代表人物、他们的利益、他们的不安和欢乐。

16·

但这并不意味着反映在文学中的这种统治阶级的世界观，必定并处处与人民的世界观对立。中世纪“崇高”文学有时以自己的最高成就创造了全民的、全人类的艺术珍品。这当然得归功于中世纪诗人的天才，他们的宽阔视野，他们世界观的深刻和复杂。但该时代文化中民间创作也发挥了特殊的作用，这也是中世纪的特点之一。比如关于特里斯丹和绮瑟的著名传说诞生于西方，而在东方诸文学中也出现了许多出色的类似作品。这个传说的根源在凯尔特人那里，而它的这个民间基础并未被后来骑士文学的加工所磨灭。因此法兰西人、德意志人、英格兰人以骑士小说的形式对这个传说的转述，是在占统治地位的封建文学框架内进行的，但不能认为它们仅仅囿于这些狭窄的阶层范围内，尽管等级性也是中世纪文学其他许多较为逊色、较少承载全人类愿望和理想的作品确实具有的成分。

阶层等级性原则大体上自上至下贯穿进整个中世纪文学。这是它的根基，是它的总结构。中世纪文学的各样体裁按一定的次序排列，并与此原则相符。宗教阶层的标准也最终决定了中世纪文学的组成。为统治阶级服务的那些体裁反映了他们的意识形态，并且是正面反映的，也就是有助于它的主张，而不同其他与之相异的意识形态争辩。这些体裁在中世纪文学体系中占据了主要地位，比如宗教布道辞、王朝年代记、宫廷颂词比讲述无

家可归的学生要把戏的开心故事和动物寓言更受推崇。总之,功能性体裁在中世纪文学体系中占有重要的、最受崇敬的地位。这就是崇高体裁。

阶层的从属性也成为文学流派形成的基础。

适用于中世纪的文学流派概念具有与新时代文学不同的含义。这方面也许可以提到在该时期具有普遍性的某些文学类型。把这些现象称为某种"文学"恐怕不太恰当(比如人们常说的"佛教文学"、"训诫文学"等),因为我们的流派含义比这类文学要宽泛一些。我们理解的中世纪文学流派是这样的艺术现象:它在类型学上是本时代大多数文学区域所共同具有的,对它的确认并非根据创作方法,也并非根据思想内容和美学原则的结合,而首先根据这种文学现象的社会功能。在中世纪条件下,文学流派和体裁的社会学有绝对存在的权利。问题在于,中世纪时期任何一个流派、任何一种体裁、任何一件作品,都只能在完全确定的社会环境里产生。这样的环境主要挑选它认为典型的主角和它所习惯的题材内容,以及经过严格确定的道德和美学价值体系。这样的作品或体裁不管完成的是怎样狭隘的功能——非常特别的意识形态功能也罢,事务性功能也罢,娱乐功能也罢,或者是什么别的功能也罢——常常首先是用来为孕育了它们的社会环境服务的。因而,一定的体裁和形式是与"自己的"流派相联系的,后者的性质决定了一组体裁及其分级分层。

中世纪时期世界上不同种类文学中强大而颇具影响力的流派之一是教权主义流派,即与某种宗教(基督教、伊斯兰教、佛教,以及某种程度上的儒家学说等)有关的文学流派。这种流派的文学文献分属不同的宗教,因此其中没有太多的相似之处。我们只能指出比如使基督教教权主义文学与佛教教权主义文学相近似的最一般的规律。处于这种文学中心的通常是圣书:《圣经》、《古兰经》、《塔木德》、佛教三藏等等。这些著作照例产生在古代,并大量收入各种各样的民间传说、神话等。"教父"作品也属于教权主义文学,这些作品通常是用来诠释和评注圣书的。宗教斗士和苦行者的传记是教权主义文学的主要部分。可是圣徒传并非在所有的地方都获得很大发展,圣徒传的文献在印度就比较少。典礼诗歌在教权主义文学中有广泛的代表性:颂歌、祈祷诗、忏悔抒情诗,它们不时以深沉强烈的力度传达了这个时代人们的心理感受、他们的疑惑和期望、他们对人生真谛的紧张寻求、他们对奇迹的乐观信念。于是在许多情况下,宗教抒情诗就逾越了教会题材的狭隘框架(十世纪时的亚美尼亚诗人格里戈尔·纳列卡齐就是如此),并获得了全人类的意义。



宗教文学主要以"死"语言(拉丁语、教会斯拉夫语、梵语、巴利语)创作。宗教教义不仅面向尊贵的、练达的、优秀的信教者(其实供他们使用的

神学论著汗牛充栋，在中世纪同样相当丰富)，而且面向广大的教徒民众。因此中世纪教权主义文学发展的历史是为了争取使教义通俗易懂而斗争的历史，是为了用活的交际语言翻译圣书而斗争的历史。不同的宗教和不同的教会对待这样的翻译有不同的态度。在有些情况下，人们对用此类语言创作的宗教文本严加禁止(如在伊斯兰教内部)，在另一些情况下则允许这样做，但也不是在所有的体裁中允许，情况不一而足。面向广大民众的主要是各种各样的布道辞和道德典范，与这类体裁的功能有关，它们大量吸取了民间创作的材料和对我们而言很宝贵的生活现实的速写(从这些起源于中世纪的道德事例中产生出短篇小说的某些变体)。

很明显，教权主义文学与文学创作的某些其他样式有联系。首先与某些功能性体裁(历史编纂学、学术的或演说的散文等)有关联。这些体裁不仅与教权主义文学体裁难分难解，而且似乎是从教权主义文学中产生出来的。比如中世纪典型的“全世界年代记”通常始于“创世”并复述圣书的相应内容。功能性体裁最初也是用死语言或古旧语言创作，随后有时也同样不无阻力地转而采用活的语言。

尽管有区域和民族的差异，在中世纪条件下完全合理地获得异常快速发展的宫廷文学，呈现出性质上的某些很大的同质性。也许称它“封建”文学更加正确，因为它远非总是在狭小的宫廷圈子里创作的。它既反映宫廷贵族的情绪和趣味，也反映从大地主到贫困骑士的各个封建阶层的情绪和趣味。比如，日本平安时代的宫廷文学表现出宫廷大贵族的特点，而后来镰仓时期的这种文学里另一种倾向开始占上风：它渐渐变成政治自负和尚武的封建主骑士(武士)的世界感受的表达者。在中国，这种文学流派反映的不是军人阶层的嗜好和意向，而是国家地方官员的喜好和愿望，他们有时沮丧地从京城被贬黜到外地做官。因此这种文学并非无条件地是“骑士”文学，虽然在大多数情况下它格外合乎逻辑和雄辩地强化了骑士英武精神和高尚气度的理想。它当然不与教会文学对立(在中世纪环境里也不可能对立)，但它也不触及教会问题。它处理信仰问题时相当简单(比如在西欧骑士小说里所有的骑士当然都是善良的基督徒，但他们几乎不从事神圣的伟业)。这种对宗教问题的冷淡是许多骑士文学作品固有的特色，它客观上反映了在封建文化内部逐渐发展起来的世俗化倾向，传达了骑士阶层特有的那种快乐主义，那种正直和高尚的全人类理想。文艺复兴时期的某些活动家如阿里奥斯托、塞万提斯、莎士比亚在中世纪文化里发现了这些理想。

宫廷文学参与了整个中世纪时期，至少是中世纪成熟期的文学过程，但有时候在某几种文学里它获得了优先和非常迅速的发展，如十一至十二世

纪的普罗旺斯文学和平安时代的日本文学。

宫廷文学或骑士文学也具有自己的功能性体裁和纯艺术体裁。封建社会的年代记、一个朝代甚至专为某个统治者或某一事件编的年代记就属于功能性体裁（比如若弗卢瓦·德·维拉尔杜艾恩的《征服君士坦丁堡》），后来各式各样的有关狩猎（如加斯东三世的《狩猎手册》）、骑士比赛、宫廷礼节（如君士坦丁七世的《仪式论》）的指南，关于诗学（如檀丁的《诗镜》）甚至关于上流社会人际关系的指南（如印度的《恋爱须知》、伊本·哈兹姆的《斑鸠的项圈》、安德烈·卡佩兰的《论爱情》）都属于前一类。与功能性体裁相近的还有在近东地区极为普及的赞颂诗，它也经常出现于其他文学中。 ·18

中世纪宫廷抒情诗非常丰富，品种繁多。精致和讲究形式是中世纪诗歌的特点，也是斯堪的那维亚吟唱诗人、笈多王朝时期印度诗人、平安时代日本诗人、八至十世纪阿拉伯抒情诗人和普罗旺斯游吟诗人的共同特点。宫廷诗歌以其对骑士豪勇气概和个人体验的崇拜、对自然的感觉、对细腻爱情的颂扬，以其对个人荣誉的独特理解，从民间创作的歌曲体裁中吸取了某些营养（日本诗集《万叶集》里除了宫廷诗人的诗作以外还收录了民间歌曲），但有意识地与民间歌曲保持距离。这种诗歌的自觉目标是面向社会精英和沙龙。但也应该指出，正如恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》里写到的，正是在中世纪抒情诗中产生了爱情诗，它以自己的深度、庄重、忐忑不安而与古代肉感的爱情相区别。

骑士抒情诗展现的仅仅是社会上封建阶层代表人物的感受，虽然它经常从民间诗歌创作中汲取题材、形象体系、节奏。此类诗歌的中心人物只是骑士和他的心上人。他们的情感被极有风度、极细腻地传达出来，但往往不是真正的感情，而是对既定题目的技艺高超的变奏。还应当对此作一补充，即在中世纪时期，也包括在爱情抒情诗领域里，对艺术的资助庇护非常流行：著名的达官贵人向为他们效劳的诗人订购动听的诗歌，以颂扬女性美、自然、骑士娱乐。印度文学、阿拉伯文学、西欧文学的相同特点都是受资助庇护。封建环境里人的细微的精神世界既成为哲理抒情诗的吟咏对象，也成为日本文学中诸如日记和札记等特殊体裁的描写对象（纪贯之、和泉式部、清少纳言等），其实在西方也有类似现象。

骑士抒情诗经常与宗教抒情诗（如格里戈尔·纳列卡齐、沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫）或市民抒情诗（如吕特伯夫）有关系，而特别典型的是与民间抒情诗的关系（比如表现在瓦尔特·封·德尔·福格威德的著名诗篇《菩提树下》里）。

更宽广的、在很大程度上仍然出自贵族立场的现实生活图景由叙事性的宫廷文学体裁描绘出来。这里指的是后来出现并不无理由地被视为“书

面”史诗的英雄史诗作品(一种类型的法兰西叙事史诗、西班牙的《熙德之歌》,有时还包括冰岛的萨迦和日本的军记),也指骑士小说。在史诗文献中对以往的历史事件作了重新思考。它着重讲述对异族征服者的英勇抵抗,讲述封建主的内讧,它把勇敢的、但有时为所欲为的封建主的形象理想化了。并非所有的中世纪文学都有宫廷小说(中国文学里就没有这样的小说)。宫廷小说里置于首位的是主人公们缠绵悱恻的爱情体验,这样的爱情有时候(在西欧长篇小说或格鲁吉亚和波斯的长篇史诗中)在主角们神秘和奇异的赫赫战功的背景上展开,有时候往往与命运波折(在拜占庭小说里)、与一系列各式各样的奇遇经历(在印度小说里)相联系,或者交织进对宫廷生活的详尽细腻的描绘中(日本的《源氏物语》)。可以说,中世纪小说不仅将封建秩序理想化,而且也创造了独特的理想国。格鲁吉亚君王宫廷骑士们的兄弟观念和格拉阿利公正王国的诱人谎言就是这类创造。主人公也必须符合以高尚和弃绝私利为基础的美妙的特定社会圈子的幻想。因此假如在作品所描写的狭窄的阶层圈子里没有使用讽刺的话,骑士小说中就几乎没有讽刺。不属于封建主的其他人的生活在这样的小说里一晃而过,枯燥乏味,而且是从属性的,它简直就是创作怪诞形象和环境的材料。 19·

在中世纪社会的内部也存在人民的大众文化。这种文化对民间史诗文献——比如斯堪的那维亚的《埃达》、盎格鲁—撒克逊的《贝奥武甫》、威尔士的《马比诺吉昂》[1]、拜占庭的《狄根尼斯·阿克利塔斯》、西班牙的罗曼司(传奇故事)、塞尔维亚和保加利亚的歌曲、俄罗斯的壮士歌等等——的产生具有十分重要的影响。早期的史诗形式具有全民的性质,其中的一些古老神话和传说(包括壮士的童年、英雄求婚和结婚漫游),反映了对原始民族历史和英雄始祖的记忆。我们在中世纪文学的所有区域(除了东亚)都发现了早期形式的史诗,东亚地区史诗的形成要晚一些,那时民族意识已经相当历史化了。

在中世纪时期,民间底层文学没有形成自主的流派,但它进入了产生于封建阶层之外的许多讽刺体裁之中。如“逗乐文化”这样的中世纪特殊现象成为民间不安分情绪的表现。逗乐文化与某些日历节庆有关,每当到了这段短暂时间,人们可以摆脱阶层限制并允许自己(准确地说是被允许)辛辣地嘲笑封建主义的世界秩序,嘲笑宗教规范,嘲笑崇高文学的各种体裁(首先是教权主义的体裁)。甚至产生了使崇高文学类似体裁低俗化、滑稽化(比如流浪僧的抒情诗)的个别体裁和形式。逗乐文化的基础是由西欧

---

① 中世纪威尔士故事的总称,共十一则,以神话、传说和英雄传奇为基础,记录十二世纪下半叶至十三世纪末的口传故事。——译注

的狂欢节、斯拉夫的谢肉节,在某种程度上包括中国的元宵节、伊朗的诺乌鲁兹节、印度的好利节等节庆活动确定下来的。

西欧中世纪文学的那些重要文献,如法兰西的《列那狐的故事》、拜占庭的《关于驴、狼和狐狸的绝妙故事》,以及与此相似的某些东方作品,也与民间文化的这些滑稽化传统有关。

人民民主主义潮流也很大地鼓舞了市民讽刺作品。市民文学是中世纪文学很重要的组成部分,虽然作为一个独立的流派它并未在所有的地区形成。在东方它不像西方那样自主,而罗斯由于封建制度的特殊性(这里的公"坐镇"城市),市民文学一般并不从全民族文学的潮流中分离出来。

市民文学不是统一的。它本质上具有显著的矛盾:贫困市民的反抗性和极大的思想局限性和因循守旧(特别在中世纪城市的上层绅士环境里)。但有很多进步倾向与发展中的市民文学相联系,它们对中世纪晚期阶段和那些预示着文艺复兴文化的特点的形成是至关重要的。

市民文学也有自己的功能性体裁和样式:治家格言、通俗医书、书信大全等等。它们随时代和创作者而发展。但与市民文学有关的还有那些后来冲破该流派的藩篱并得到更大传播的体裁,这主要是指各种讽刺性体裁。其中特别重要的体裁是描写日常生活的短篇讽刺小说,它正是在城市环境里诞生的。在不同区域的文学里它有不同的称呼。在阿拉伯文学里它被称为玛卡梅,在法兰西被称为法勃利奥,在德意志称什瓦恩克,在中国称话本,在朝鲜称稗说。它们在结构、修辞、叙事模式方面并不相同,但它们的共同之处是道德说教、主人公的民主作风,以及对个人命运和日常事件的兴趣。在世界文学向现实主义发展的过程中,深化和拓展日常生活可信度和生活逼真性在很大程度上应归功于市民文学。剧院的诞生也与市民文化有关。

显然,中世纪剧院有四个来源、四项前提。它们介入剧院诞生过程的程度因地区和民族文化而异。这些来源究竟是什么呢?首先是(本民族的和异族的)古代时期的戏剧传统(还有史诗),其次是典礼仪式,第三是宫廷节庆,最后是城市的"逗乐文化"。

对许多民族文化而言,中世纪是戏剧诞生的时期。甚至对那些有自己的古代文化的民族也是如此。比如人们常常认为,中国在古代就已经有了戏剧表演,但戏剧创作(而不是戏剧化的祭祀活动,也不是后来的歌舞、杂技表演等等)在中国要到宋代(十至十三世纪)才出现,即出现在叙事故事产生之后,并且恰恰有了城市发展的背景。西欧的剧院是在教会环境里产生的,很快就成为纯粹的城市设施,并且完全不顾古希腊罗马的经验(修女赫罗斯维塔的创作是个罕见的例外)。在中世纪时期的很多文化中,戏剧

还没有从宗教仪式和宫廷娱乐里分离出来，取得独立。比如日本的伎乐和舞乐表演还没有自己的剧本创作。爪哇、缅甸和其他东南亚国家的情况也是如此。在东正教是重要宗教的那些地方，则禁止戏剧表演，因而戏剧和戏剧创作的诞生还要等到下一个时期。

中世纪文学的阶层等级性也确定了文学流派和各种体裁的功能特点，同时也确定了它们之间的相互影响。每一种体裁和诗学形式都严格地由其流派所“决定”。体裁或形式只有通过讽刺性模仿的重新理解和乔装改扮才可能迁移进其他流派。讽刺性模仿在中世纪条件下必然具有社会性。被讽刺模仿的不是个人风格，而是整个体裁结构，是它的世界感受的基础。因此讽刺模仿作为某体裁从一种流派向另一种流派的乔装改扮的迁移，为中世纪文学带来了当之无愧的、毫不逊色的新体裁。各种流派之间没有别的交流（当然也偶然有产生于不同流派接触处的文献作品，如法兰西的《短歌，亚里士多德》，其中混杂着骑士文学和市民文学的特点）。

同时，不应忽视的是，任何一个流派的中世纪文学的最高表现，都具有全民族的意义，因而难以硬归入该流派范围。比如“壮士歌”流派最典型和最有才气的代表卢斯塔维里的作品，或者吕特伯夫的抒情诗，它们的内涵不比市民环境里产生的作品更少典型意义，而比它们公认所属的那个文学流派更加宽广。伟大的中国诗人杜甫、李白、白居易深刻反映了全人类理想的那些作品也恰恰如此。这没有什么可奇怪的。许多中世纪诗人（西欧的“容格列尔”、“什皮曼”，阿拉伯的“沙依尔”[①]）出身于民间，他们反映了人民的趣味、爱好和固有见解。应该补充指出，中世纪文学的整个体裁系列具有民间根源。这种根源不仅在于对神圣经文的讽刺性翻造改编，也不仅在于日常笑话或动物故事，而且还在于英雄史诗的各种民族变体。此外，在中世纪文化发展的某个阶段，产生于统治圈里的个别体裁也为整个社会服务，而不只为这个圈子服务。

可以推测中世纪文学发展是一种流派慢慢代替另一种流派的过程。但我们仅仅在流派的形成中就可以发现某种连贯性。比如很显然，教权主义文学出现得最早，同时产生了民间叙事文学（当然正如前述，这种文学并非到处都有）。而在中世纪成熟期各种流派并存共处，仅仅其中之一在某个时期占主要地位，但其余的也没有退出舞台。例如在日本贵族阶级独占统治权的平安时期，文学并非只有宫廷的；在阿拉伯，与宫廷颂辞作家的作品一起还有艾布·努瓦斯的公正、任性的诗歌；而在拜占庭有狄奥多罗斯·

---

① 均为流浪艺人之类的人物，详见后文。——译注

普罗德罗姆斯的作品。

于是在中世纪文学里进行的不是一种流派代替另一种流派、一种体裁取代另一种体裁的过程，而是它们功能的重新配置，是它们在文学发展中比重的变动。如十二世纪在西欧产生的骑士小说一直存在到文艺复兴时期，只是到十三世纪以后它已经很少创新，并不再像以前那样具有代表性了。平安时代在日本文学中获得辉煌发展的日记体裁到镰仓时代还没有销声匿迹（阿佛尼、鸭长明和其他人的日记），但已经没有那样具有影响力的地位了。这是个别体裁的情况，文学流派的情况也是如此。它们总体上没有消失，但减缓了发展，走向程式化，并在某种程度上逐渐衰落（虽然它们后来产生的文献有时还没有失去一定的魅力）。

发生体裁功能重新分配的原因并非是与流派或体裁相关的某个阶层出现了衰落，只不过是另外的阶层变得更加活跃。此时与之相关的体裁就更加生气勃勃，它们似乎承接起其他流派体裁的功能。这与中世纪文学的一个重要特点有关。中世纪的人们在文学作品里寻找的不仅是引人入胜的读物，而且是可供借鉴的范例、训诫和指南。文学文献的审美作用似乎是最后的功能，它们传达的是历史和地理的信息，从某种程度上文学被转换为一门总体上教导生活的学科。如果某种体裁是不发达的，那么它的功能就由其他体裁承担。比如可以推测，在古罗斯文学里由于缺乏世俗抒情诗，就由广泛流传的民间歌曲来填补空白，后来就由所谓的“宗教诗歌”来补偿这一缺憾。中国的中世纪诗歌里由于缺乏爱情题材（“词”这个体裁例外，因为从传承的角度看它起源于民间歌曲）而使民间创作大行其道看来也是这个原因。在许多民族那里（例如罗斯）存在着大量各式各样的节庆仪式（新年的节庆、春天的节庆、结婚的节庆等等）和相应的民俗活动来弥补戏剧的缺乏。



因此东方和西方中世纪文学在发展过程中，品种和形式越来越多，它们的彼此分工也越来越细。与此同时，纯功能性体裁在中世纪结束前夕退到文学外围，不久后则整个地脱出文学的范围。随之而来的是散文逐渐的然而始终不渝的“进入”。各区域的文学在形成的过程中通常始于诗歌形式。可是在有些文学比如日本文学或爱尔兰文学中，神话传说是用插有大量韵文的散文记录的。而在另一些文学里情况又有不同，在那些文学中，不仅民间史诗文学在记录时保留了诗歌形式，而且诗歌也长期作为主要的叙事体裁形式，甚至作为功能性体裁形式。这特别显著地表现在法兰西文学之中。在法兰西文学里，英雄史诗（叙事史诗）是诗体的，圣徒行传（如法兰西书面文学的最早文献之一《圣阿列克西行传》）是诗体的，骑士小说、自然科学读物（动物寓言故事等）是诗体的，市民讽刺短篇小说（法勃利奥）也是诗

体的。正如人们所认为的，这在很大程度上是由于文学古文献即使已经不再吟唱，也是要公开朗读的。个人阅读的普及大大促进了散文的成就，散文逐渐吸收了大多数叙事体裁（其中首先包括功能性体裁，当然这些体裁与祈祷文和教会歌曲无关）。随着散文向纯审美文学领域的推进和诗体作品比重的降低，文学体系中的体裁等级也发生了变化。

体裁体系的复杂化和它们的分工专业化，也导致民间创作在中世纪文化结构中地位的改变。许多在中世纪时期出现的新生文学必然经历了不可分割的、混合型的口头文学创作阶段。年轻的突厥文学、高加索各族人民的文学、东南亚文学等都是如此。可能所有区域的文学都经历过这样的阶段，只是这个阶段的痕迹远非在各地都能确定。

在中世纪文学发展进程中，民间创作越来越退到文学的边缘。它已经发挥了书面文学的前辈的作用，并为各种文学体裁让出了位置。但这并不意味着它不再继续参与文学进程。书面文学仍然有赖于它的创作经验，在民间创作里找到形象和主题、艺术手法、抒情心境等等。难怪甚至在后来的日本诗集《古今和歌集》里一并编入了著名诗人的诗作和民间歌谣的记录。有意思的是，在中世纪时期受到广泛运用的不仅有本民族的民间创作，还有异族的民间创作。对某一民族的文学而言，异族民间创作是那样一种文化基质：它的影响是该族文学经常感受到的，从这个基质中可以经常汲取到幻想的、神奇的内容。异族的民间创作是令人难懂和颇费猜测的，所以它同时非常诱人并能使人怦然心动。西欧文学和西欧艺术里的仙境剧情节都是从威尔士人的民间创作中借用的。这一点并非偶然：众所周知，亚瑟王的情节基础来自凯尔特人，而这些情节在法兰西、日耳曼、英格兰和其他一些国家的中世纪文学中非常流行。

不仅中世纪文学的许多情节，而且还有许多叙事方法（复沓、常用的修饰语、所谓的“程式化风格”，后者不仅出现在英雄史诗里，而且出现在抒情诗、小说、某些种类的戏剧里）都起源于民间创作。

艺术手法的稳定性，题材加工时保持传统，最喜欢运用各种情节小组合——中世纪文学的所有这些特点都符合该时代的人特有的思维惯例。于是就形成了一套严格的规范，作为规则、限制和禁忌的体系，它们为情节加工和角色诠释定出了准则。这套文学规范源于作为中世纪世界观基础的所有宗教和阶层思想。作品主人公的行为最终不是由他的个性，也不是由他的嗜好和欲望所决定，而是由他在社会上所处的那个位置所决定。例如我们注意到，当时的文学和民间创作里那些家喻户晓的角色，如马其顿王亚历山大、查理大帝、亚瑟王、“红太阳”弗拉基米尔都被描写成不大活动的、静态的。对他们形象的这种解释是可以理解的，因为从中世纪文学规范的

22 ·

观点看，满头白发的君王应当凝重，一派英明庄严（其实对角色的这种处理也是由稳固的民间创作传统所决定的）。

但是中世纪文学的这种对规范的倚重、情节和情节模式方面对传统的追随和重复、规则和禁忌体系，并没有使它变得千篇一律。而且"同一性美学"激起了诗人的创作想象力，促使他们讲述已经被讲过无数次的东西，即利用既定的材料组合，但按自己的新讲法使之深化。顺便指出，这是作者意识觉醒的原因之一（在中世纪文学艺术发展的早期阶段是没有作者意识的），尽管作品里夹带的"作者因素"经常是标准的和不真实的。

在传统中寻找非传统，在千篇一律里寻求创新，中世纪诗人加深和加强了艺术语言和形象的多义性。这一时期整个文学都渗透了寓意，它充满譬喻、典故、多义的象征、隐义。当日本诗人用五行诗（短歌）描写樱花的繁枝或者迎风招展的修竹时，他们展示的不仅是亲近大自然的感情，而且是人的感受的丰富层次——喜悦、希望、悲伤。寓意和譬喻都是整个体裁系列和抒情形式必须具有的组成部分。例如，西欧的动物寓言故事建立了寓意之链，其中描写的每一种动物都象征着某些缺陷、美德，甚至象征着上帝"三位一体"的组成部分。爱情诗中的寓意也不少，比如泰米尔的虔诚派、波斯的苏菲派、后来许多普罗旺斯行吟诗人对爱情体验和兴奋占有的各种喜悦作了历历在目的、感性的描写，其中隐藏着另外的基本含义：参与神的智慧和恩赐。

在中世纪文学古文献的多义性中总是为道德留下了位置。训诫性永远是中世纪文学的显著特点，并在中世纪结束时成为文学进一步发展的极大阻碍。训诫性有时使中世纪文学在自身存在的一千年时间里积累起来的描写世界和人物方面的毫无疑问的成就化为乌有。

这种描写被公然宣布是假设的（对现实的神话感知仅仅变成了朴素的现实感知）。人仍然被孤立地描写，没有社会的——主要是没有心理的决定性。中世纪作家的重要兴趣是表现人的举止、行为、姿态，但把它们表现得相当局限。人的心情世界也是如此。物质世界的特征也是孤立表现的，并不符合诸特征之间的比例。因此这些都没有被放置在完全现实的周围世界图景里。

然而中世纪文学不断积累了越来越深刻地、与真实完全相符地再现现实、认识世界和人的创作经验。现实主义特点的这一积累过程同时也伴随着世界范围内文学成分的不断扩充，其原因是新流派、新体裁和新形式的不断产生，也由于所有的新生文学在加入整个的文学进程。

中世纪文学相当丰富和色彩缤纷。不依靠它的经验就绝不可能完成中世纪以后时期的文学进程，因此不可能完全否定中世纪的传统。在大多数

旧大陆地区，公然、有意识和大张旗鼓的否定的确没有出现过。而对许多东方文学而言，中世纪传统尽管发生了很大的变形，实际上一直存在到十九世纪上半叶。在这些文学中，中世纪的传统成为民族的经典。西方也没有完全拒绝类似的传统。在西方，抛弃的只是包含在中世纪文化里的所有保守、僵化的东西。尽管中世纪文学也几度遭到不公正的遗忘和带偏见的评价，但由于不止一代的中世纪专家学者的努力，中世纪文化如今获得了正确的评价。这种评价考虑到中世纪文学的所有成就和缺失，认为它是人类文学发展过程中的最重要阶段之一。苏联学术界提出了在全世界文学的范围里研究这个时期文学进程的合理性和必要性问题。

# 第一编　南亚和东南亚文学



## 本 编 序 言

旧的历史文化区域的解体和新的历史文化区域的形成过程是在古代的最后阶段发生的。在这一过程中，印度（确切地说是印度斯坦次大陆，在这块土地上现在分布着几个独立的国家：印度、巴基斯坦、尼泊尔、孟加拉）逐渐成为独立的文学区域。曾经一度存在于古印度文学和古伊朗文学之间的起源联系，早就已经失去了意义。公元两千纪初，由于伊斯兰教进入北印度，恢复了两种文化的接触，它们的相互影响在崭新的基础上进行：彼此独立形成的中世纪传统既相互对立又相互充实，而在许多情况下（如在乌尔都语文学里）创造了一些条件，促成了名为印度—伊斯兰教文化的综合体的产生。同时印度文学本身越来越明显地加速分化出各种倾向。梵语文学在北印度占主要地位，泰米尔文学则于公元最初几个世纪里就已经在南印度有了广泛的影响，而从公元一千纪的下半期开始出现了无数新印度文学，最早是诸达罗毗荼语文学，后来是诸印度雅利安语文学。因此对于中世纪时代，我们不能像以前那样以一个或多或少完整的印度文学的概念为依据，而应当论述各种印度文学，它们有很多共同点，但也有很多不同之处。这些文学的发展并非总能共时，但它们经常相互接触，并在历史命运上总体相似。

在我们研究的这段时期内，印度文学进程的重要特点同样在于："中世纪时期的文学"和"中世纪文学"的概念并不总是相合。按照大多数专家的意见，中世纪或者封建关系统治时期于公元一千纪中期出现在印度。同时，梵语文学按其特征和属性属于古代型的文学。它在一千纪时间里顺利发展，并恰好在它的中期达到了极盛。人们完全可以将梵语文学与吠陀语作品、巴利语作品和普拉克里特语作品一起称为古印度文学，这并非偶然。到了一千纪末，随着新印度文学的出现，真正意义上的中世纪文学才走到了印度文学发展进程的前台。

梵语文学在它存在的整个时期(无论是古代还是中世纪)的特点是清晰地表现出来的内部统一,美学原则和传统的始终一贯的继承性。应当无条件地认为它是一个类型学上的完整现象,它的主要特点可以与欧洲古希腊罗马文学和古代其他民族的文学作对照。这方面具有代表性的是,像许多古代文学一样,梵语文学在公元前一千纪至公元后一千纪里,对新印度文学甚至许多南亚和东南亚文学(爪哇文学、马来文学、泰语文学、老挝文学、高棉文学、缅甸文学、僧伽罗文学)起到了某种"古希腊罗马"遗产的作用。在这些地区的文学中间,爪哇文学在两千纪初就已达到了高度发展的阶段。关于其他地区文学的形成情况,我们掌握的资料不多,因而这些地区的文学流传至今的最早文献照例属于更晚时期。但无论如何我们都坚信,古印度宗教文献和世俗文献,不管是译本还是梵语或巴利语原作,对上述这些地区的文学的历史来说都是有作用的,与希腊和罗马的古代文献对欧洲的作用相同。

《世界文学史》第一卷里研究的古印度文学发展的第一阶段主要与四个庞大的文学综合体(吠陀经典、佛教经典、耆那教经典和梵语史诗)的形成相联系。古印度文学发展的新阶段开始于公元的最初几个世纪里。这个阶段与其他堪称经典的古代文学的发展过程很相似。如果说更早时期的古印度文学的绝大多数文献都是口传的(或者至少有口头渊源),那么现在艺术创作就主要是书面的了。以前吠陀文学、史诗、佛教或耆那教徒的宗教典籍的作者实际上是匿名的,文学作品多半与其说是个人创作,不如说是集体活动的表现之一,而现在印度文学的整个发展都与文化传统上真实和可敬的名字相联系,在这些人中间包括马鸣、迦梨陀娑、檀丁、伐致呵利、薄婆菩提等等。最后,最古老的印度文学主要是混合型的文学,而在公元一千纪的文学里,美学使命和自身具有艺术使命的文学就走上了前台。

文学性质中的这些关键变化,归根结底与印度政治和精神生活中的深刻变化有关,并以这样或那样的方式受其支配。在公元前后与入侵的外来民族的斗争,一方面促使印度走出相对封闭的文化状态,另一方面帮助已经走上封建发展道路的印度社会实现内部团结。团结也表现为事务语言、仪式语言和文学语言使用梵文的范围在扩大,表现为普遍的社会和法律规范的确立,表现为占统治地位的宗教印度教在把佛教逐渐排挤出印度之后获得了巩固,表现为一些大国的形成,其中一个是笈多王朝的摩揭陀帝国。它在四至五世纪时把自己的权力扩展到整个北印度和中印度。笈多时期有时被称为古印度文化的"黄金时代"。正是在当时,或者无论如何比较接近该时代的时候,印度古典哲学的主要学说形成了,自然科学、数学、天文学和医学获得了很重要的成就(科学发展在欧洲通常要经历好几个世纪),造型艺术(建筑、绘画、雕塑)也达到了极度繁荣,根据许多流传至今的阿旃陀

和桑吉、马图拉和埃洛尔的古代遗迹可以很明确地判断这一点。看来，迦梨陀娑正是生活和创作在这个时期，他的名字后来似乎成了古印度文化的理想和精神的化身。

迦梨陀娑使用梵语文学所有三种主要体裁进行创作：所谓文学的或"艺术的"史诗、抒情长诗、戏剧。这一点表明古印度文学从那种混合型汇集出发，走过了怎样的道路，它从公元前一千纪到迦梨陀娑生活的时代是怎样表现的。这一发展道路需要经历好几个世纪（公元一世纪至四世纪初），形成了古典梵语文学史的最初时期。在这个时期，文学在其他样式的创作活动的环境里完成了自主化的过程，发生了文学体裁和文体的分化，产生了文学理论。这个时期的文学成就体现在像《舞论》和《五卷书》这样广为人知的文献里，体现在马鸣、跋娑、哈拉、功德富等著名作家的作品里。

下一个时期的开始与笈多时代恰好相符。这个时期是四至八世纪。该时期梵语文学发展的基础是业已形成的文学规范，它们是理所当然享有权威的诗学论著（婆摩诃、檀丁、伐摩那、优婆吒等等）所确立的，并作为典范体现在迦梨陀娑的长诗和戏剧里。

梵语经典作品依靠固定的描写手段规范，这种情况在评价和理解它们的时候具有相当重要的意义。梵语文学就像一般的古代或中世纪文学一样，主要是传统文学，其中占主导地位的是传统主题、传统情节、传统形象（相当主要的部分源自古代史诗），它们给作家的自我表现留下的空间似乎并不多。假如遵循现代的文学准则，也许可以想象中世纪印度诗人的读者期盼的与其说是新的和令人惊奇的东西，不如说是熟悉和习惯的东西。但这种概念其实是片面和不准确的。"熟悉的"和"新的"内容由作品一身二任并辩证地结合，是读者感知任何时代的必要条件，只是这些概念的内容和相互关系经常变化，它们的范围经常扩展或收缩。中世纪诗人确实按照规范来创作，而不是违背它。他们的作品的传统固有性是有目共睹和不容置疑的。但假如作者是一个真正的诗人，那么传统的主题、性格、形象每次都会在他的作品里获得不寻常的充实和诠释，它们会以意想不到的比例和色调加以展示。在中世纪的印度，作家的造型技巧，尤其是在一套相对有限的、合乎规范的手段的背景上浮雕般凸现形象的能力受到极高的评价。但是这里说的不单是作者的技巧，在这种才能背后的照例是艺术家的个性，是他的风格和感知世界的个性。所以我们总是会把迦梨陀娑和谐的、富有哲理的抒情诗与伐致呵利的充满激情、自相矛盾的说教区别开来，把优雅而精细的戒日王与富有动感和民主精神的首陀罗迦区别开来，把机智而清醒的檀丁与从容不迫和善于虚构的波那区别开来。这些作家的作品和四至八世纪其他诗人、剧作家和小说家的作品一样，是多种多样和别具匠

心的，同时他们也按梵语文学古典时期形成的传统美学标准进行创作。

然而从八世纪末起，在印度社会生活矛盾不断加深和封建分散性不断加剧的情况下，梵语文学的创作可能性开始减少了。曾经作为正面因素的传统，它的社会和文化根源曾一度保持着现实性，当这些根源不再存在时，它的一成不变和稳定性就成为文学发展的障碍。梵语史诗、抒情诗、戏剧领域照样产生大量作品，但是对传统体裁和主题作新奇诠释的尝试大多数仅仅流于形式上的雅致，或变成对作者的学识渊博的炫耀。因此恰恰是古典时期似乎处于文学边缘的那些体裁现在开始走到前台，这不是偶然的。在伪编年史、讽刺性长诗或法斯闹剧、框架小说这一类体裁里，个别梵语作家（金月、安主、迦尔诃那、月天等等）现在也获得了很大的成功。他们获得成功的原因在于这些体裁更为民主，同时更少规矩。尽管有局部的成功，但梵语文学总体上丧失了在文学发展过程中的主导地位。同时在印度文学史上也出现了一些好像比公元前后发生的变化更为重要的进展。

这些进展受到内在的社会和政治发展的制约：封建主义的巩固、庞大帝国的瓦解（例如笈多王朝或七世纪至八世纪初曲女城的戒日王王朝和伊桑伐尔曼王朝）和大量封建国家的形成、伊斯兰教于十世纪后的几百年里对印度的征服等等。在印度形成了新的民族，并为不同语言和不同性质的文化的产生奠定了基础。新的文学也相应出现，而且梵语文学也失掉了自身发展的动力，成为新文学庞大而丰富的传统源泉。这里说的新文学是指用印度雅利安语（与梵语同源）创作的北印度诸文学和用各种达罗毗荼语创作的南印度诸文学。它们是在梵语文化遗产的影响下形成的。它们本质上有一个崭新的发展方向，它们反映的是发达封建社会的意识形态需求和美学规范。它们与古印度的经典文学相比，总体上是一种中世纪类型的新文学，因此从八世纪末至十三世纪的这个时期，根据其中文学发展过程的主要倾向，完全有理由被称为真正意义上的中世纪印度文学的形成时期。

在这些文学中必须首先说明达罗毗荼人中的泰米尔文学的状况。它真正的历史始于公元最初几个世纪，比其他新的印度文学的形成要早得多。泰米尔文学的早期文献（颂辞和抒情长诗）看来是在没有受到北印度影响的环境里创作的。然而，由于是在与梵语文学相似的条件下形成的，因此泰米尔文学长期以来一直与梵语文学在类型学上很相近。从公元一千纪下半期起，泰米尔文学保持了鲜明的特点，它们在带有佛教或耆那教色彩的大型系列哲理训诫长诗里的表现就是一个例证。泰米尔文学仿佛参与了北印度文学地区发生的同步过程。泰米尔文学除了有自己的传统以外，被视为共同文化财产的梵语文学传统开始发挥越来越大的作用。

如果不考虑泰米尔文学，则大多数新印度文学的形成过程一直到公元

十世纪与十一世纪之交才最清晰地显示出来。这一过程处处受到印度各民族已经加剧的民族自觉情感的推动，但以不同的速度发展，因而远非同时推进。例如，印度南方的中世纪文学的独立发展早于北方好几个世纪。原因之一在于给南方文学施加影响的是已经定型并获得充分发展的泰米尔文学。另一个原因看来是对文学自身的需求在这里很强烈。因为在南方的达罗毗荼人环境里，标准梵语与民间语言之间的决裂比北方要激烈得多，北方梵语在发生学上与各地方言同源，并具有更加广泛的使用范围。无论如何，在十至十二世纪已经有了像坎纳达语、泰卢固语、马拉雅拉姆语这些达罗毗荼文学。从这些文学的早期阶段一方面留传下来泰米尔类型的耆那教训诫长诗，另一方面保留下来源自梵语作品的体裁，如情节取自《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》的史诗以及名为占布的叙事作品。占布有韵文形式的，也有散文形式的。

·26

要将北印度文学（印地语、孟加拉语、马拉地语、旁遮普语等等）作为八至十三世纪期间出现的现象还为时过早。这些文学当时仅仅作为前民族文学共同体而存在，这些文学的作品也主要用阿帕布罗萨语和其他过渡性语言创作。梵语文学对它们的形成的影响不小于对达罗毗荼文学的影响。印度雅利安文学的许多早期文献是古印度史诗的改编，有时整个体裁如占布或旁遮普的英雄史诗瓦拉和拉贾斯坦的英雄史诗拉娑，都是按照相应的梵语史诗创作的。但梵语的影响远未结束自己作为确定新文学特征的因素的作用。在新文学发展过程中发挥重要作用的是各种持反对立场的具有民主倾向的流派，它们采取了中世纪特有的宗教异端的形式。比如在旁遮普文学的源头可以发现纳陀派宗教分化运动的参加者的诗歌，在印地语文学的源头可以发现用阿帕布罗萨语创作的悉达派诗人的诗歌，在孟加拉文学的源头可以发现佛教密宗信徒创作的宗教仪式颂歌集《恰利雅歌》。类似的文献照例与本土民间口头创作紧密相连。正是这种与活的民间传统的联系，以及新印度文学将自己与后来的梵语文学区别开来的现实思想取向，决定了它们以后的艺术成就。从十三世纪起，它们进入了成熟时期。

# 第一章　古代印度的古典文学

## 1. 公元初几个世纪的梵语文学

孔雀王朝覆灭（约公元前 180 年）以后，印度就像它后来历史上经常发生的那样，成为异族扩张的对象。印度的整个西部和西北部长期饱受外来

政权频繁更替之苦。最初，希腊巴克特里亚王国攫取了印度河盆地，在这里建立了所谓印度希腊国(约公元前190—前50年)。随后，西徐亚人或者塞种人摧毁了印度希腊国，在公元一至二世纪时深入到南方，几乎把整个西部和中部印度都置于自己的统治之下。最后，公元一世纪时游牧部落大月氏的一支贵霜人从东突厥斯坦攻入印度，在印度北部取代了塞种人。贵霜统治者伽德庇塞斯一世[①]和伽德庇塞斯二世[②]，以及更为重要的迦腻色迦(约公元二世纪初)，建立了一个庞大的帝国，定都富楼沙(白沙瓦)，其版图囊括印度之外的阿富汗、巴克特里亚、和田，印度之内的旁遮普、克什米尔、信德、北方邦，以及孟加拉的一部分。贵霜帝国到三世纪才在境内和境外的部落和民间势力的打击下逐渐衰亡。

不仅贵霜，其他异族征服者也都遇到了印度诸国越来越顽强的抵抗。例如希腊统治者米南德，当他试图攫取新的省份的时候，就已经遭到巽伽王朝(摩揭陀，公元前180—前70年)的奠基人普沙密多罗·巽伽的重创。几乎整个印度南部在两三百年的时间里(约公元一至三世纪)被统一在萨塔瓦哈纳王朝的政权下，与塞种人的推进作顽强的斗争，并经常取得成功。最后，三至四世纪时在印度中部形成了那加人和伐卡塔卡人的强大国家，使贵霜人和塞种人不止一次遭受重大挫折，并为驱逐异族人和随后笈多王朝时期印度的统一打下了基础。

27·

对征服者的抵抗不断增强着使印度社会内部团结的努力。公元初期，对昔日印度的向往日趋明显。昔日的印度被回想成"黄金时代"、智者和英雄的时代。与此有关的是，在国家的那些较少受到外来侵犯的地区，佛教的影响逐渐减弱，旧的婆罗门教崇拜重新抬头，在巽伽王朝和萨塔瓦哈纳王朝、那加王朝和伐卡塔卡王朝时期都成为官方宗教。但古代的吠陀宗教现在以新的面貌出现，而在复兴的婆罗门教里产生了两个主要的流派：崇拜毗湿奴—黑天的毗湿奴教派，承认至高神湿婆的湿婆教派。

向往过去也反映在渴望确立古代法律和社会规范并使之神圣化的意愿中。吠陀法经文学得到所谓传承(字面意义为"回忆"、"传说")文学和似乎涉及宗教、社会、家庭生活方方面面的法规集的继承。在这些集子中间最具权威和传播最广的是《摩奴法典》，据说出自传说中人的始祖之手，其创作时期据认为是公元前二世纪至公元二世纪之间。《摩奴法典》所依据的观念是古代社会结构的牢不可破：据《摩奴法典》说，属于哪个瓦尔纳(种姓)决定了每个个体生活的目的、方式和性质。但是看来，《摩奴法典》和其

① 中国史书中称为"丘就却"。——译注
② 中国史书中称为"阎膏珍"。——译注

他早期传承文学(《祭言法典》、《毗湿奴传承书》)描绘的是故意仿古的理想社会,而往往忽视事物的真实状况。根据这些法典和印度文化其他文献中的间接指示判断,在印度除了种姓区别以外,财产和社会职业区别也开始发挥重要的作用:贫穷的婆罗门经常落到首陀罗的地位,而首陀罗如果成功获得财富,也会获得权力;如今已经不是祭司,而是宫廷和官僚们获得了对生活每个方面的决定性影响。


手持莲花的菩萨　阿旃陀壁画　五世纪末

印度内部抵抗外来征服者的力量甚至也表现为:在那些被占领地区,不是印度人向异己的传统和信仰臣服,而是相反,获胜的外来者自觉或不自觉地接受了几乎全面的精神同化。比如,塞种人总督很快接受了吠陀教,并把梵语作为自己的官方语言。好几个贵霜国王成为湿婆教徒和毗湿奴教徒。但外来者因为要摆脱与民族文化的外部联系,就对佛教产生了极大的兴趣。公元前二世纪至前一世纪古印度散文最优秀的作品之一《弥兰陀王问经》包含了那先比丘与某位弥兰陀王讨论佛教真谛的对话。现代研究者通常认为弥兰陀王就是希腊王米南德(公元前二世纪),征服者中第一个信奉佛教的人。该书有巴利文本流传至今,但原本大概是以梵文或北印度普拉克里特语中的一种创作的。

· 28

佛教在贵霜统治者的宫廷圈里,特别是在虔诚的崇拜者和庇护者迦腻色迦那里更为流行。人们认为,伟大的佛教诗人马鸣、最重要的佛教哲学家龙树和世友、著名医学论文作者兼佛教徒阇罗迦,都生活在迦腻色迦统治时期。在贵霜王国诞生了新的北派佛教——大乘,它把某些外来仪式(如雕像崇拜)引入佛教,也把某些婆罗门教义(如虔敬思想,即个人对神的忠诚,以此作为认识神的方式)引入佛教。大乘将佛陀由教师转变为神灵。而有别于南派佛教小乘的是,大乘佛教把关于菩萨的学说提到首位。菩萨是觉悟的生灵和未来的佛陀,不仅僧侣,任何善德和忠于佛陀的出家人都可以算是菩萨。

佛教具有使各地信仰和习俗适应自己目的的能力，这有助于它将自己广泛地传播到印度境外。因此贵霜人的帝国仿佛充当了一个印度文化、中国文化、伊朗文化、希腊—罗马世界的交汇之地，佛教如同滚滚洪流开始涌入中央亚细亚和东亚。

当然，文化影响也有逆径。在印度天文学和数学里可以发现希腊学说的踪迹，艺术价值举世闻名的犍陀罗雕塑（印度西北边境地区，属于贵霜王国）值得注意之处，在于它借助从小亚细亚希腊化艺术中获得的造型技巧，对印度佛教题材进行诠释。但是总体而言不应该高估公元初几个世纪里印度文化所受的外来影响。外来入侵反倒造成入侵者的迅速同化，他们对印度语言、宗教和习俗的掌握，都无法破坏印度文明的传承性。这种情况也涉及印度文明的其他方面，包括古印度文学。它虽然也进入了新的发展阶段，但还继续依靠自己以往的艺术成就。

在前一个时代，正如我们所说，古印度文学虽然题材丰富、修辞名目繁多，但终究归为四种大型的文学综合体。这四类文学是：吠陀文学、佛教文学、耆那教文学、史诗文学。这些综合体包括了异源的材料，把宗教的、哲学的、训诫的目的与纯美学立场和原则结合在一起，但本质上还不是真正意义的文学，而只是某种百科全书式的汇编，企图解释生活的各个方面，回答关于它的任何问题。由于这些作品的存在，我们可以谈论文学体裁的各种因素，但还绝对谈不上体裁的分化，可以谈论无名作者的个人贡献，但还谈不上生气勃勃和充分个性化的创作。

公元前一千纪末至公元初几个世纪的时期给古印度文学发展带来了崭新的特点。只有到了这个时期，印度文学才以严格划定的形式产生了彼此区别的史诗体裁、戏剧体裁、抒情诗体裁。只有到了这个时期，我们才第一次不仅见到佚名作者的作品，也见到确定作者的作品。只有到了这个时期，美学标准才成为文学作品中的主要标准。

与此同时，有一种情况令人感到奇怪，即流传至今的第一批印度文学作品史诗、戏剧、抒情诗——这里指的是马鸣（二世纪）、跋娑（三至四世纪）、哈拉（三至四世纪）的作品——并没有小心翼翼地尝试创造新的形式，却成为古典体裁的十分完美的典范。从结构和描绘手法来看，这些作品与更晚时期的文献没有太大的区别，它们的作者有充分的理由与迦梨陀娑、首陀罗迦、伐致呵利这样伟大的后继者享有同样的声誉。但是这一现象并不像初看那么奇怪。在观察古印度文学发展的时候，大概要比观察其他古代文学更多地考虑以下因素，即它的古代文学文献总体上只有很小一部分得以保存下来，因此必须采用间接材料，采用猜测和假设，以便或多或少令人信

服地重构文学史进程的连贯性，重构它的传统的继承性。

根据公元初的史诗和抒情诗来研究传统，比根据戏剧要容易一些。在吠陀里，特别在古典史诗里有抒情诗段落、叙事情节片断和对话、格言诗句和充满感情的描写。同时，两部长诗之一的《罗摩衍那》对印度人来说不单是历史（讲述古代的事），而且是真正意义上的诗体范本，而《罗摩衍那》据传是蚁蛭仙人（跋弥）（“最初的诗人”）创作的。在《罗摩衍那》的创作过程中，形成了从古典史诗向文学史诗的过渡，从宗教训诫的创作概念向美学创作概念的过渡。我们有间接证据证明，有一些已经亡佚的文献，它们似乎是从《罗摩衍那》发展到马鸣的长诗的中间环节。



例如，有些梵语作者认为语法学家波你尼（公元前五至前四世纪）是失传的长诗《征服江巴伐底》（描写黑天降临地狱）和诗集里十七首诗的作者。语法学家钵颠阇利（公元前二世纪）在著名的语法论著《大疏》里指出，他的前辈婆罗流支也创作过一部史诗。此外，钵颠阇利还提及三篇未能流传下来的中篇故事（可能是诗体）的名字：《仙赐传》、《苏马诺塔拉》、《薄哈伊马拉蒂》；尤为重要的是，他还引用了当时一首诗里的四十个片段。这些片段中有许多是颂诗、格言诗、艳情诗和描绘诗的诗段，它们已经不采用吠陀或史诗的韵律，而采用古典梵语诗通行的格式。

钵颠阇利的同时代人宾伽罗在关于节律的专著中提供了更详细的诗歌进化的信息。他解释的大部分格式在随后几个世纪的古典诗歌中仍然被经常采用，而宾伽罗提到了它们的名称如曼贾里（小花蕾）、勃赫拉玛拉维拉西塔（癫狂之乐）、坦维（匀称的）、曼殊勃哈什尼（甜言蜜语的）、沙什瓦达纳（皎洁明媚的）等，这本身就证明了抒情诗体裁流行之广。

看来，印度古典诗歌的主要文体特征在马鸣之前很久就已经形成了。这种文体由于其自身的精致、大量使用修辞格、复合词和声响效果，习惯上被称为富有装饰性的或诗（卡维亚）的文体。这种文体的特点最早可以在前述钵颠阇利的语法著作引用的诗歌片段中见到，也可以在公元前一千纪末的一些普拉克里特语的铭文中见到，还可以在一篇为纪念塞种人国王楼陀罗达曼而作的梵语长篇铭文中见到，这篇铭文注明的年代是公元150年。铭文的价值也在于它清楚地表明当时卡维亚型（宫廷诗）的诗歌是多么盛行。这类诗歌的文学文献没有流传下来，而铭文中赞颂国王楼陀罗达曼，部分的原因是他优待诗人并亲自创作了“由诗意装饰的”优秀作品。

印度戏剧的起源是更为复杂的问题。关于戏剧艺术的第一部梵语论著《舞论》认为戏剧是最高神大梵天创立的。按照《舞论》的说法，某次众神要求大梵天创造一件东西，它能够娱人耳目，同时要作为使所有的种姓包括首陀

罗都能看懂的第五吠陀。于是大梵天就创造了戏剧。他为此从《梨俱吠陀》里吸取了朗诵,从《娑摩吠陀》里吸取了诗歌,从《耶柔吠陀》里吸取了表情艺术,从《阿闼婆吠陀》里吸取了感情。后来湿婆又把舞蹈艺术加入其中,而毗湿奴则增加了戏剧文体。大梵天吩咐建筑神维什瓦卡尔曼建造剧场,并指派婆罗多仙人在里面演出第一场戏,内容是众神与魔鬼之战。过了一些时候,婆罗多把戏剧艺术从天上传到人间,并在《舞论》里阐述了戏剧的原理。

无论这个传说具有多大的想象性,从中可以得出某些多少有点可信的结论。首先,戏剧自始以来就是对所有的种姓开放的,而音乐、表情和舞蹈,与富有诗意的文字和充满情感的内容一起,被认为是戏剧最重要的组成部分。

这个传说证明戏剧产生于吠陀之后。虽然在当时就有推测,认为《梨俱吠陀》的对话(所谓"赞美故事")实质上是戏剧表演,或者认为吠陀仪式已经包含了某种表演性的宗教神秘剧,但直到公元前二世纪,我们都不曾在古印度文本中见到任何关于演员、剧本、戏剧表演的直接的信息。正是在公元前二世纪,钵颠阇利第一次提到了两部没有流传下来的戏剧《康萨之死》和《巴利被俘》。

看来,在吠陀时代印度戏剧的个别成分(朗诵、诗歌、舞蹈、哑剧)已经存在,而舞蹈演员和哑剧演员也有专门的指南《演员经》,波你尼有一次提到了这种手册。但戏剧成分还不是戏剧,还需要某种推动力,以便把这些成分结合为完备的戏剧表演。大约是戏剧化的史诗朗诵充当了戏剧形成的这一推动力。

30 ·

《罗摩衍那》和后来的一些梵语文本提供了很多类似的朗诵段落,而在一座创作于纪元初的印度浅浮雕上我们见到了一群史诗朗诵者,周围是乐师和用姿势传达主人公情感的舞者。

看来在戏剧形成初期,朗诵者朗读史诗的某些片段,而在间隙时间里则出现艺人,在音乐和舞蹈的伴随下,用即兴对话来表演朗读的内容。值得注意的是,在中世纪民间戏剧(里拉、亚克沙伽纳等)里可以见到这种表演形式的变体。

随着戏剧艺术的发展,史诗朗诵者(苏多)的功能逐渐减小和改变,并最终成为表演班子的领导人、总导演和第一演员,换言之,成为古典印度戏剧的苏特拉德哈鲁(字面意思是"演出的领路人")。

与印度戏剧起源的其他理论不同,史诗(起源)论被流传至今的梵语剧本本身的性质所证明。这些剧本大部分使用了史诗情节,尤其在早期剧作者那里发现了明显的史诗文体特征。

印度戏剧理论的发展与印度戏剧的产生同步进行。我们曾经提及关于

戏剧艺术的最早论著《舞论》，据认为它的作者是传说中的婆罗多仙人。他生活于公元二至三世纪，但看来就连他也依靠了已经很发达的理论传统。

《舞论》篇幅庞大，包含三十六章，提供了正处于消亡中的有关表演的最细微详尽的知识，从情节的变异到演员的表情，从服装的色彩到剧院建筑的模样。在任何一篇文章里都没有如此全面地阐述过古代世界的其他任何戏剧，甚至哪怕连一部梵语剧本都没有流传下来，我们仍然可以根据《舞论》组织起关于印度戏剧的足够完整和准确的概念。

梵语戏剧分为若干幕（从独幕到十四幕，与《舞论》划分的十类剧本相符）。每一幕里描写的事件的长度不应当超过二十四小时，但梵语戏剧基本上不遵守时间的一致，它几乎可以描写主人公从生到死的一生。剧本里也完全不遵守地点一致，剧情可以自由地从天上转到人间，从一个国家转到另一个国家。《舞论》没有限制主要种类的剧本里剧中人的数目，但在剧中人里它特别重视几种基本类型：高尚和勇敢的主人公、美丽和可爱的女主人公、厚颜无耻的食客或骗子、丑角等等。丑角特别有意思，他使人想起伊丽莎白时代戏剧中的相应类型。按照《舞论》的说法，丑角是婆罗门，但他的整个容貌应当引得观众发笑。他被描写成一个驼背的侏儒，秃顶，瘸腿，长着龅牙；他照例必须不学无术和吵闹不休，贪食，穿着邋遢。但同时，丑角是主人公的忠实朋友、谋士和帮手，是他诚实的并有特别机智和随机应变能力的亲信。我们面前出现的多半是一个与众不同的象征性虚构角色，他的作用在于把主人公的思想和行为的崇高形象加以喜剧性的乔装改扮。同时，该形象的个别特点（贪食、丑陋的外表、故意搞笑的行为）完全可能来自民间戏剧，并一度具有魔法仪式意义。

《舞论》以大量篇幅细致和学院式地区分戏剧的各种因素（比如将男主人公分为四十八类，将女主人公分为一百二十八类，将情节关系分为六十四种等等）。但与此同时，在论著的个别篇章里提出并证明了梵语戏剧创作的某些最基本的理论原则。

其中首先是关于"味"或审美快感的学说，按照《舞论》的说法，它构成了戏剧的作用和本质。《舞论》指出，味是观众感知剧本激情洋溢的内容而萌生于心的，因此剧作家的第一要务在于真实和鲜明地描写激情场面和激情的主体（味的引发者）、激情的外部表现（味的征兆）和伴随激情产生的种种感情（流动的情绪）。《舞论》列出八种味：艳情、悲伤、快乐、愤怒、英勇、恐怖、厌恶、奇异，[1]并预先说明每个剧本里占主导地位的都只应当是这些

① 各种中文译本对八种味的表述稍有不同，有时代替"快乐"的是"滑稽"。——译注

激情中的一种。

《舞论》断言:"没有味,就不可能有诗歌作品",因此戏剧的所有组成部分——主人公的性格、舞蹈、化装、表情以及其他——据《舞论》说,都只因为味的暗示才具有自己的价值和意义。剧本情节也是附属于味的成分。与印度理论不同,亚里士多德赋予情节决定性的意义,并把情节看作"悲剧的灵魂"。因此,下列事实就很容易理解了:梵语剧作家通常很少注意情节的发展,很少注意他们所挑选的情节中对抗力量之间的冲突,而且这些情节照例是传统的,但他们聚精会神地描写主人公精神状态的最细微变化。这也就决定了印度古典戏剧的一个特点,即剧中人与剧情进展有关的对话照例采用散文,并淹没在大量富有诗意的抒情和描写性质的独白和对话中。

31·

根据《舞论》的理论,后来也反映在戏剧实践中的剧情本身的进展,应当按俗套发生并必然以主人公建功立业告终,或者用《舞论》的话说,"要有结果"。由于这一点,尤其是由于禁止在舞台上表现死亡、杀戮、斗争,就经常使人得出梵语戏剧是单线的、梵语戏剧缺乏悲剧因素的论断。然而这样的结论下得过于匆忙。对梵语剧本的具体分析表明,其中的悲剧情景并不罕见,而在舞台上演出死亡和恐怖不仅仅被梵语理论所禁止(欧洲古典诗学也如此)。至于说到主人公必须有功绩,则这种功绩远非总是意味着他要在实际活动中战胜敌手,而多半意味着他精神上获得了平衡。按照印度教关于对立的综合和多样性的统一的哲学教义,梵语理论家和剧作家力图不以一方压倒另一方,而以达到和谐的方式解决戏剧冲突。因为在他们看来,和谐感是味的基础,是审美认知的基础,他们认为这种认知接近对宇宙的和谐与美的感知。

另一方面,根据梵语戏剧的某些假定性特征而推断它与周围生活脱节同样是很不准确的。相反,《舞论》坚持演员的姿势、言辞、服装必须逼真,更不必提个别戏剧中直接取自现实的描写和场景了,因而毋庸置疑,这些逼真的描绘总体上真实地反映了印度的情感、信仰、生活条件和习俗。然而梵语剧作家在力图达到和谐综合的时候,有意识地包罗了所有的生活现实,这样就把戏剧假定性(梵语美学术语"戏剧法"[1])规则加在生活真相(梵语美学术语"世界法")之上了。这个过程也可以在一部戏剧里同时运用不同的语言(梵语和各种普拉克里特语)的情况下进行。多语性实际上是印度日常生活的一个特点,而绝大多数梵语剧本里的这一特点在某种程度上可以被视为是现实主义的。但《舞论》武断地为使用方言定出了规则:在戏

① 这里的"法"是"性质"的意思。——译注

剧里国王、婆罗门、统帅说梵语，中层阶级的妇女和男子说苏拉西尼的普拉克里特语，出身低贱的人说摩揭陀语等等。这样，方言的运用，而且是相当风格化的方言的运用，就明显具有假定性。

《舞论》的规定并没有遭到与其他许多理论著作同样的命运。这些规定没有变成与具体文学实践脱节的抽象理论。除了少数例外，它们的基本原则和局部细节都直接反映在梵语戏剧创作里。同时，《舞论》的许多要求和结论，首先是与味论有关的内容，不仅成为戏剧理论的基础，而且成为后来整个印度诗学和美学的基础，它们从古代印度古典文学发展的最初阶段就给了它影响。

在梵语文学古典时期的门槛上，站着时代的最杰出代表人物之一，那就是诗人、哲学家和布道师马鸣。关于马鸣的传记资料极为贫乏。从他的作品中仅能得知，他曾是个佛教僧侣，出生于阿逾陀国（现在的阿瓦德），他的母亲叫苏瓦纳克什。佛教传说补充说，马鸣出生于婆罗门之家，皈依佛教前是个湿婆教徒，后来作为思想家和诗人而驰名贵霜国王迦腻色迦的宫廷。假如这一切可信的话，那么马鸣生活在公元二世纪上半叶，这个时期基本上与他的创作特征相合。

马鸣的名声威望使得后人把许多作品的著作权归属于他。但可以完全确定的是，马鸣是两部长篇史诗——《佛所行赞》、《美难陀传》和一部自创剧《舍利弗传》的作者。 · 32

马鸣的长诗中最出色的是《佛所行赞》，但流传至今的版本并不完整。据汉文译本（五世纪）和藏文译本（七至八世纪）判断，它最初由二十八品（章）诗歌组成。梵语原文仅保留了十八品（章），而只有前面的十三品（章）是马鸣所创作，其余的是九世纪时某个安里塔南达添补的，它似乎已经没有完整的原稿了。《佛所行赞》的十三品（章）原作诗歌与添补的内容迥然有别，它详细描写了佛陀的传奇生平，从诞生到战胜诱惑人的魔罗和他的军队。

《美难陀传》的十八品（章）诗完整地保留下来了。马鸣的这部长诗讲述了佛陀的堂弟难陀皈依佛教的故事。难陀年轻时沉湎于尘世欢乐，不愿意与自己的妻子、美丽的孙陀利分离。佛陀向堂弟指出所有的人生价值都具有流动性，他说服堂弟出家，后来又成为佛教教义的传播者。

马鸣是个坚定不移的佛教徒，由此也确定了他这部作品的主题。作品的题材来自佛典传说，尤其来自主要的佛典传说——佛本生经。

像其他吠陀颂歌的创作者一样，马鸣既是诗人，又是哲学家，既是智者，又是导师。毫无疑问，他非常真诚，他在《美难陀传》的结语中肯定地说：

"这部长诗的实质是关于拯救的学说。我以诗体创作并非为了好玩,而是为了帮助实现疏离,并吸引沉湎于其他忧心之事中的读者。我触及别的问题也仅仅为了救度。我按诗的规律写作就好像人们在苦药里加糖,使它口味好,从而能够喝下。"(第十八品,第六十三段)

但实际上马鸣作品里的诗歌极少是可口的调味品。诗的法则不仅规定了作品的外部形式,而且规定了情节的发展、材料的选择、描写的方式。马鸣在自己的长诗里成功地拓展了用诗歌表现古老传说的可能性,同时又将这个传说首先加工成艺术作品,使它为每个人所接受,而不管它已经远离了佛教。

两部长诗的主题实际上不是宗教教义,而是宗教感情。这种感情的对象不是作为神、创造奇迹者、胜义谛的代表者和化身的佛陀,而是作为最明智和最仁慈的人的佛陀。他在还没有为所有生灵指出救度之路时,拒绝了涅槃(《佛所行赞》),他呼吁难陀为了大众的利益和安宁而牺牲自己的利益和安宁(《美难陀传》)。马鸣的两部长诗也因此有了独特的人道主义色彩,有了对难陀和佛陀所走的人生之路上出现的心理矛盾的关注。他们的人生之路实际上也就是整个尘世之路。因而,《佛所行赞》的主要情节是描写王子萨婆悉达多·释迦(未来的佛)的三次出游,在出游途中他了解到什么是老、病、死(第三品)。这个认识使长诗主人公对人的苦难和世道的不完美充满痛苦,从而促使他走上为众生服务的道路。

假如把《佛所行赞》与创作年代相近的其他两部描写佛陀生平的佛教故事(《大事》和《神通游戏》)作比较,马鸣的诗学观念的特点就很明显了。

这两部作品与《佛所行赞》的区别在于它们基本上用散文描写,并插入大量破坏匀称结构和妨碍主题的情节和传说。但差别不仅在此。《大事》和《神通游戏》叙述的首先是异常事物,在这些叙述中佛陀是至高无上的神灵,对他的信仰是由令人惊奇的功绩和无数奇迹而建立起来的,他在从出生到寂灭的整个一生中完成了这些功业和奇迹。而《佛所行赞》的思想和感召力却不在于塑造超自然的事物,也不在于膜拜这些事物,而在于赞美主人公充满慈爱和怜悯的理智和心灵。

马鸣对待神圣传说的态度是诗学的而不是教义的。这也表现在他一方面在本质上没有脱离这个传说,另一方面又插入了各式各样的诗体内容,渗透并丰富了传说。在这些插话和描写中马鸣已经不仅遵照"诗学规则",而且很大程度上因为这些规则而使自己的长诗虽然有佛教题材的所有特点,但总体上仍然属于印度史诗的传统范畴。

33 · 马鸣长诗里的描写为后来的叙事长诗结构方法开创了先例。例如《美难陀传》第一品里对城市迦毗罗卫的描写或《佛所行赞》第三品的著名情节就是

例证。马鸣在《佛所行赞》第三品里故意放慢主要情节的发展，而详细叙述妇女观看佛陀的情景。她们想看佛陀，匆忙走向窗口和房顶，争先恐后互相推搡着拥到前面，手镯和戒指发出的声响惊动了楼顶筑巢的鸟儿。她们把头伸出窗外，这时候，“她们莲花般的脸放射出光彩，于是她们真的像莲花那样绽开在一座座楼宇的高墙上”（第三品，第十三至十九节）。据专家的意见，后来迦梨陀娑在自己的长诗《罗怙世系》的第七章里模仿了这段描写。

印度古典史诗的必然特征是爱情场面。而忠于诗歌法则的马鸣不仅在《美难陀传》里插入了这样的场景，而且在《佛所行赞》里也插入了这种场景。《美难陀传》里有这种场面是因为作者必须描写主人公对妻子的依恋之情，而《佛所行赞》里出现的这种场面似乎没有佛教传说的依据。于是诗人在《佛所行赞》里巧妙和有机地编入了女子极力施展自己的魅力吸引王子的注意，企图转移他对人生痛苦的思考的故事（第四品，第二十四至五十三节），或者详尽地描写了主人公因看见宫女夜里沉睡时变形的面容和姿势而逃离王宫的感想（第一品，第四十八至六十二节）。后一个场面与《罗摩衍那》第五卷中描写哈奴曼潜入罗波那宫中看见熟睡宫女的一段插曲明显很相似。但在古典史诗里这一片段似乎并非必要，而马鸣笔下的这段描写则与其他的描写一样，是长诗内容的重要组成部分，因为在王子面前展示不雅的那些人正是不久前显得那么美丽的人，人的丑陋强化了他对世界的失望和离世的志向。

最后，就像印度诗歌理论规定的那样，马鸣甚至在描写战斗场面时也展示了自己的技巧，并似乎再次与佛教传统相背离。例如，马鸣把魔罗诱惑佛陀这个佛教传说中的核心场景表现为一场同魔军的激烈厮杀：

暗夜来临，
魔罗与强大的释迦激战，
天空的星辰失去了光亮，
大地在颤抖。
十方上下
到处是火焰和喊叫。
强劲的狂风
从四方呼啸而来。
月星隐晦，
夜越发深沉，
浓重的黑暗不断扩散，
大海咆哮……

马鸣长诗的修辞也符合古典时期梵语文学的诗歌规则，充满语音修辞格和转喻，最常用的是比喻。但比喻从不会损害基本叙事，它的存在是为了使叙事更绘声绘色、更鲜明，或为了更显豁、更简明地表达包含在长诗中的佛教哲学的抽象思想。同时，马鸣努力将佛典传统形象“悲痛海”、“知识树”、“正法河”等变得可以具体触摸，或者把它们化解为多义的譬喻：

> 被欲望折磨得疲惫不堪的生灵将去喝佛搅动的正法河之水，河流是智慧，河岸是坚定的美德，清凉之水是超脱，而河上之鸟是善行。(《佛所行赞》，第一品，第七十六节)

马鸣在古典梵语文学的形成中发挥了巨大作用，这种认识因二十世纪初在吐鲁番(中央亚细亚)发现的三部佛教戏剧的残片而获得极大的丰富。其中一部戏剧《舍利弗传》的跋里明确地说这部作品是马鸣所写。另两部戏剧的作者没有资料可证，但完全可能也是马鸣。遗憾的是，发现的片段仅允许我们非常模糊地猜想原剧本的内容。但是对于印度戏剧史来说，发现的片段具有比较重要的意义。首先它们证明了在马鸣生活的年代之前，《舞论》中所描述的一类古典戏剧基本上已经形成。比如剧本《舍利弗传》的名称本身已经说明它属于《舞论》所指出的十种戏剧样式之一的“占剧”。按照《舞论》的规则，马鸣的《舍利弗传》有九幕，主人公舍利弗高尚并具有美德，戏剧中诗体和散文体依次出现，梵语和普拉克里特语相互交替。特别值得注意的是有一个保持了全部传统性质的丑角，虽然很明显，类似的角色在马鸣选择的情节里绝不是必需的。尽管我们很难从整体上判断这个剧本的文学成就，但《舍利弗传》的这些特点使我们发现马鸣不仅是印度第一位著名的伟大诗人，而且是即将到来的印度戏剧创作繁荣的预告者。

34·

无论马鸣后来给予梵语文学的整个发展怎样的影响，他奠基的文学传统的直接继承者是统称为“马鸣派”的几个佛教诗人。有一个名叫摩咥里制吒的诗人属于这一派。中国朝圣者义净(七世纪)写到，据传摩咥里制吒前生是用歌声赞美佛陀的夜莺。如义净所断言，摩咥里制吒的诗歌非常流行，但用梵语创作的只保存下两部作品(《百五十赞佛颂》、《四百赞佛颂》)的片段，颂扬佛陀和佛教教义，用马鸣的简洁明快风格写成，但缺乏马鸣诗歌特有的热情与真实。

另一位马鸣派诗人鸠摩罗多(童受)长期以来仅因一部长诗《庄严经》或称《大庄严论经》的中文译本而为人所知，翻译者认为它是马鸣所作。到了二十世纪二十年代才发现了这篇作品的梵语原作的片段，使人们能确定它的真正作者，同时也确定了作者的大致生活年代——不早于二世纪中叶。

鸠摩罗多在自己的作品里对佛教本生经(佛陀前生故事)和譬喻经(佛陀及其追随者的伟业故事)进行了加工。本生经和譬喻经的体裁,原先以巴利文佛经《本生经》闻名,在公元最初几世纪的梵语佛教文学中有两种代表性汇集《百喻经》和《天神譬喻经》,收入的是具有教诲意义的传说,它们颂扬仁慈、坚毅、离世和另一些佛教美德。鸠摩罗多保留了传统神话的宗教性,但善于把教诲目的与艺术和纯娱乐的目的结合起来。他用"修饰性"文体"诗"来讲述本生经和譬喻经。在使用散文的同时,他大量采用各种韵律的诗歌,还引用《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》、印度哲学论著、《摩奴法典》和耆那教著作,展示了自己的博学多识。《大庄严论经》的广阔文化背景和文学特质令人觉得它不是为一部分佛教徒创作的,而是为印度社会最广大的阶层创作的。

似乎在鸠摩罗多死后不久,最可能是在五世纪初,他的作品已经译成了中文。马鸣的另一个最杰出的继承者圣勇大概也生活在这个时期。

《本生蔓》是圣勇的著作。这部集子收入了三十四篇本生故事,主要取自巴利文经典,但用诗体加工并作了自由改编,很像鸠摩罗多的文体。

据佛教传说,圣勇本想写完一百篇本生故事(每十篇成为一个波罗蜜多,共十个波罗蜜多,波罗蜜多即佛的"圆满"),但不幸去世,只完成了三十四篇。事实是否如此不得而知,但传至今日的集子里所讲述的本生故事未必按主题分类,因为所有的故事都统一为一个总主题,即爱他人的思想。这种思想表现为慷慨好施、仁慈、怜悯,而首先表现为菩萨(未来的佛)的无限舍己精神。比如菩萨愿意把自己的肉体让饥饿的母虎撕碎,以免它吃掉幼崽(第一篇);挖出自己的眼睛,献给瞎眼的婆罗门(第二篇);从兔子投生后扑火以供行路人食用(第六篇);做猴群头领后,用自己受苦的代价来换取亲人的生命(第二十七篇)等等。温和、宽容、大度、准备为他人作任何牺牲,这些就是引起圣勇赞美的主要品质,他将这些品质体现在自己的主人公身上,并称他是"一切生灵的保护者,充满无限包容的怜悯心,无与伦比的,为生灵终成菩萨"。

因此,在《本生蔓》中并非偶然地出现了一个特点:"为人民福祉而不安"的圣勇将自己的大部分本生故事与一个紧迫的社会问题(国王与臣民的关系)联系在一起。他呼吁当权者"保护人民",把人民的福祉看成"国王的最重要的目标"。而在一篇本生故事(第十篇)里他把菩萨描写为国王,拒绝大臣把一千百姓供作牺牲的建议,而用"其他的祭祀方法"使王国获得繁荣。他的方法是"缓解穷人的痛苦和消除一切贫穷"。



虽然马鸣的思想观念的影响历历可见,但圣勇的作品总体上相当传统,

它的主要长处毕竟不在于本生故事的内容，而在于他以成熟的古典诗歌特有的艺术技巧成功地讲述了古代传说。圣勇巧妙地利用了宫廷诗风格的全部表现手段，尤其常常采用《罗摩衍那》中交替描绘大自然和自然现象的广阔如画图景的著名方法。他时而描写森林大火，“狂风把火焰四处抛撒，烈焰缓缓起舞，火舌跳起各式各样的舞蹈，黑烟披散长发翱翔于大火之前”（第十六篇，第四段）；时而描写倾盆大雨，来临前“云层堆积，仿佛在嘲笑雷电的闪耀”，“滔滔雨水像珍珠之线滚滚而下”（第十五篇，第十至十一段）；时而表现天鹅湖，“天鹅的叫声不断响起，就像女子脚镯的叮当之响，而湖上闪烁着天鹅，仿佛被大丛移动的白莲花遮蔽了”（第二十二篇，第二至三段）。人们由此产生印象，似乎圣勇的某些故事只是他引入此类描写的适当由头。比如有一篇本生故事讲一个做头领的菩萨，因想起从未欺负过活的生物，遂救了暴风雨中的船主（第十四篇），情节缺乏表现力，但却因对大海和导致死亡的飓风的壮观描绘而获得了弥补。

许多永远令人信服和历历在目的譬喻使人想到圣勇对大自然的关注和热爱。比如，主人公财富的丢失，就像露珠终究要被太阳偷去；美人走上屋顶，她的眼睛的光彩照亮了屋顶，就像闪电照亮了云巅；兔子跳入火中，就像天鹅潜入长满莲花的池塘；湖边装点着莲花和百合花花粉的波浪之指捻成的金线，等等。圣勇的造型技巧也因他在诗歌音律组织方面的发明才能而得到了加强。他巧妙而轻灵地运用比喻、各种各样的同音异义词组合、形形色色的韵律，有时甚至是各种韵脚。

圣勇迷恋于艺术构思，经常忽视给自己的本生故事打上清晰的佛教道德印记，因而后来抄写和注释他的手稿的人必须极力弥补他的这一“疏忽”。然而他成功地给佛教传说添上了那种古典的形式。许多印度作者已经把古典形式用在其他的材料上，由此创造了一种特殊体裁“占布”，它很久以后在梵语文学中获得了繁荣。

由于早期印度剧本仅保存下来为数不多的一些片段，因此第一位我们能对其作品作相当充分的评判的印度剧作家就是跋娑。但是长期以来除了名字，我们对跋娑一无所知。在剧本《摩罗维迦和火友王》的序言里，迦梨陀娑提到他是自己伟大的先辈之一；诗人波那（七世纪）谈到了跋娑因创作而获得的荣耀；剧作家王顶（十世纪）称赞了他的剧本《惊梦记》。但据说跋娑的所有作品后来都散失了。因此，当印度学者伽纳帕蒂·沙斯特里于1912—1915年间公布了十三个迄至当时未知的剧本，并提出许多严肃的证据证明所有这些剧本都属于跋娑时，这个发现就成为古印度文学领域里最轰动一时的事件之一。

可惜这十三个剧本中没有一个提到它们的作者，但伽纳帕蒂・沙斯特里确信它们全都具有非常相似的特点：使用同样的序幕和结尾诗歌套子，个别结构成分和舞台技术彼此相似，语言风格和语法等方面有很多共同点。因此伽纳帕蒂・沙斯特里以及追随他的许多学者认为，这几个剧本毫无疑问都出自同一作者之手。因为《惊梦记》也在其中，而印度传统上一直认为《惊梦记》是跋娑的作品，那么这位作者不可能是别人，而只能是跋娑。

但随着时间的推移，这些理由的可信度受到了质疑。支持者中态度更谨慎的人认为跋娑创作的只是十三个剧本中的几个，而某些批评家甚至提出假设说，所有流传至今的剧本仅仅是古代原作的缩编。

由于缺乏真实可靠的资料，学者们所提出的任何观点都存在有理和牵强的一面。但至少应该赞同沙斯特里的如下结论：发现的所有剧本都系同一人所作，并且作于梵语戏剧的较早时期（三至四世纪）。 ・36

有一个问题仍然是个悬案，即是否因为处于同一时期或者出于同一作者才决定了所发现剧本具有关键性的相似点。但假如这些剧本只有一个作者，则似乎只可能是跋娑。因此大多数研究者（即使某种程度上是有条件的）一直把所有这十三个剧本都看作跋娑的创作。

跋娑的剧本中有六部采用了《摩诃婆罗多》的情节：《仲儿》（独幕剧）、《使者瓶首》、《迦尔纳之命运》、《断腿》、《五夜》、《出使记》（独幕剧）；两部取材于《罗摩衍那》：传统神话剧《雕像》和《灌顶》；三部取材于民间创作，可能来自神话长诗《伟大的故事》：《宰羊》、《负轭氏的誓言》、《惊梦记》；一部讲黑天传说：《黑天的童年》；只有一部《贫穷的善施》（仅保留下前四幕）来源未定。

这个时代形成了梵语剧本创作。跋娑的剧本反映了梵语戏剧由始以来的特有倾向，首先清晰地表现出它与史诗的密切关系。流传至今的十三个剧本中的八个取材于史诗情节，并且例如两个描写罗摩的剧本，实际上都像史诗故事的舞台简写本。这看来不是偶然的。更加令人注目的特点，而且也许是跋娑的剧本与几乎所有后继者的剧本最大的不同之处，在于其中的叙事成分较之抒情成分占了绝对的优势。虽然抒情诗节分散在大多数剧本的行文之间，但总体上不太多，它们比较短，并与情节发展有关，而不像在后来的梵语戏剧作品里那样形成独立的抒情小品。因此，跋娑的风格比他的继承者们更简明，大部分诗句也以惯用的史诗韵律"输洛迦"[①]写成。不可思议的是，这种与史诗和史诗文体的相似，反而给跋娑的剧本增添了

① 意译为"颂"。——译注

比成熟时期的梵语戏剧创作的经典范本更强烈的紧张性。成熟时期的梵语戏剧创作侧重于表现情感和心情，而不是剧情和行动。

史诗不仅影响到跋娑剧本的形式，而且也影响到它们总的思想观念、超个人职责的观念、《摩诃婆罗多》和《薄伽梵歌》的观念。跋娑剧本的主人公是人，是为了崇高的职责和无可争议的道德法则而不顾个人爱好和意愿的人。他积极主动，厌恶禁欲的离世，但这种积极主动不是为了利己主义目的，而是为了更好地完成自己的尘世使命，哪怕这样做会给他带来灾难和牺牲。

例如在由《薄伽梵歌》诸形象所引出的独幕剧《迦尔纳之命运》中，史诗主人公迦尔纳与自己的车夫沙利耶驾着大车投入战斗。迦尔纳为预感而苦恼，他告诉沙利耶，按照圣洁的哲人的诅咒，在危急关头他注定要失掉武器，但是当因陀罗装扮成婆罗门向迦尔纳要他的万全盔甲时，迦尔纳马上给了他。沙利耶对此提出指责，迦尔纳的回答是："知识随时间的推移而变得微不足道，根深蒂固的树木倒在地上，湖中之水逐渐干枯，但牺牲和贡献是永恒的。"于是迦尔纳催促沙利耶赶着大车奔向阿周那正在鏖战的地方，准备牺牲。

在跋娑的另一个剧本《断腿》中，俱卢族首领难敌在舞台上死去。难敌在《摩诃婆罗多》中虽然有勇气和意志力，然而却首先是高尚的般度兄弟的奸诈而背信弃义的压迫者。跋娑没有与史诗的评价作争论，但他在垂死的主人公身上突出了另外的品格：他品格中的所有琐碎和暂时的东西似乎都在死去之前涤荡一空，而展现在眼前的是他固有的心灵伟大。

难敌被敌军无耻背信的一击打倒。他拖着断腿无法站起来迎接父母，他们走近死床，拥抱唯一的儿子。他的拥护者威胁要向般度兄弟复仇。人们已经习惯把难敌看作鼓动最阴险、最血腥行为的人，而这个人却突然开始要求自己的朋友和亲人放弃复仇的念头。他提到自己以前曾经加在般度兄弟头上的多次不应有的欺凌和侮辱，并在遗言中嘱咐儿子服从过去的敌人，就像他已经服从自己一样。从跋娑的观点看，难敌的伟大就如迦尔纳的伟大一样，在于他们人生的致命时刻也成为人生的最高尚时刻，此时所有的利己主义和个人的愿望与意图都消融于对职责和真理的超个人意识。

37 ·

人们经常以剧本《迦尔纳之命运》和《断腿》为例指出，与流行的看法相反，古印度舞台上并非没有悲剧性冲突。但是我们在这里大概不可能以通常的意义来谈论悲剧。确实，两个剧本都涉及高尚的主人公遭算计而死亡的内容，但是问题在于，这种死亡并没有被描写成报复或非正义，其中既没有胜利，也没有苦难。戏剧的高峰不在于悲惨结局，而在于主人公获得了心理平衡、宁静和完成职责的意识。

弃绝私利和自我牺牲的主题也成为跋娑最著名的剧本《惊梦记》的基础，尽管此剧的内容不是来自史诗传说，而是来自宫廷阴谋故事，尽管此剧激动人心之处不在于建立功勋的英雄业绩，而在于完全尘世的爱情和忠诚的感情。根据剧情，优填王以为自己心爱的妻子仙赐已经去世，为了国家需要必须再娶莲花公主为妻，而仙赐正隐名埋姓在莲花公主身边做女仆。这样的情景看来无论对表现嫉妒和绝望的悲剧，还是对有情人终成眷属的犯错喜剧，都理应成为基本骨架。但跋娑既没有采用前一种模式，也没有采用后一种模式。仙赐自觉而坚决地回绝了自己的丈夫，其实也正是为了他。她一直注意使他始终对她的死信以为真，并克制嫉妒心，千方百计帮助莲花公主赢得优填王之爱。尽管优填王所有的心思都在仙赐身上，但也不反对宰相坚持的新婚姻。最后，莲花公主爱上了优填王，不仅不嫉妒他想念仙赐，甚至当她知道仙赐还活着时，还尽力想使仙赐回到优填王身边，恢复夫妻名分。

我们在通常人际关系的环境中不可避免地觉得不自然和臆造的东西，跋娑以自己的才力使它们在道德观念的氛围里变得无可指责并令人置信。关于拒绝利己主义原则、弃绝私利从而创造精神平衡的形而上学思想仿佛体现在整个剧本的结构中，这个剧本的实质不在于情感或愿望的冲突，而在于它们之间的和谐，此时对手成为彼此相爱的朋友，而以往和现在、幻想和现实也在优填王的理智中和他的生活里相互交融，仙赐和莲花公主同样有权进入优填王的生活。

正如我们所见到的，《惊梦记》强化的正是跋娑那些带有史诗情节的剧本的思想，然而是从另一方面对之加以强化，给这些思想以抒情的解释，而不是英雄主义的解释。而这个方面在梵语戏剧创作中表现得最为成功。难怪根据最近的意见判断，《惊梦记》已经成为跋娑在印度最受欢迎的剧本。



垂死的公主——拉甲难陀之妻 阿旃陀壁画 五世纪末 复制品

确实，《惊梦记》的许多富有诗意的场面和

充满抒情味的潜台词，也许能成为迦梨陀娑和薄婆菩提优秀戏剧的装点物。比如有一个场面就是这样的：优填王和仙赐与莲花公主在一起，但彼此没有认出来，他们在观赏飞翔于秋季天空中的鹤群经常改变的形状（第四幕）。另一个场面也是如此：当仙赐为莲花公主准备婚庆花环时，把一朵叫做"永不守寡"的花编了进去，而把另一朵叫"该死的情敌"的花丢到一边（第三幕）。还有一个场面也是如此，这个场面是剧本名字的来源：优填王在梦中呼唤仙赐，而仙赐正坐在他身旁，柔情地回答他。但当优填王醒来时，她又急忙避开了，优填王不知道他遇见的是梦境还是现实。



类似的情节片段，不管在后来的戏剧里是否发生了变形，都证明了《惊梦记》对以后传统的影响。当然这里所说的应当不只是一部《惊梦记》。虽然跋娑的描写方法和舞台技巧属于印度戏剧发展的早期阶段，但他剧本的许多特点（以主人公描写剧情环境、不断补充布景、合并序幕的方法、紧张的和抒情的情节与滑稽的情节交替出现）后来牢固地体现在印度剧作家的创作实践中。有一个事实说明了跋娑对他的继承者的影响：他的剧本至少成为两部著名古典梵语戏剧的直接来源。一部是毗舍佉达多的政治阴谋剧《指环印》，它令人想起《负轭氏的誓言》；另一部是首陀罗迦的《小泥车》，其情节取自《贫穷的善施》。

大约就在梵语文学史诗和戏剧早期作品出现之时，产生了印度抒情诗的第一部集子《七百咏》，人们认为它的作者是萨塔瓦哈纳王朝的一个国王哈拉。

相传有一次辩才天女来到哈拉的兵营，所有的战士，包括赶象人和养马人在一天半时间里纷纷创作诗歌。国王哈拉从这些诗歌中挑选了七百首，一直保留到今天。

后来有很多印度诗人提到哈拉是这部著名抒情诗集的作者，因此我们没有理由怀疑他的确在《七百咏》的成书过程中起了某种作用，但难以确定究竟是什么作用。问题在于，《七百咏》的性质很像抒情诗的汇集，而不太像一位作者的作品，而且这部汇集的内容相当不确定，因为在保留下来的手稿中的诗歌篇数不是七百首，而只是其中的四百八十首。所以是哈拉亲自创作了流传至今的集子的某部分内容，还是他校订了当时民间流行的二行诗或四行诗，或者是他仅仅编辑了我们未知的诗人们的诗歌，对所有这些问题我们至今没有找到满意的答案。

看来有一点是确定无疑的，《七百咏》中的诗段比后来的印度抒情诗更接近典型的民间诗歌。它们所使用的语言不是宫廷文学语言梵语，而是马哈拉施特拉地方的标准诗歌语言普拉克里特语，这种语言的基础是当地民

间歌谣。而且这些诗歌的精神特点也与后来几个世纪梵语诗歌中经常表现的日常生活现实很相似。根据诗集的这些特点，特别是根据它的语言判断，《七百咏》的成书时间通常被定为三至四世纪。

哈拉，或者是我们未知其名的那些诗人，照例描写农村生活中日常风俗人情的场景，描写每个印度人熟悉的自然画面。他们尽量忠实地表达看守稻田的少女、关爱自己头生孩子的农妇、质朴的手艺人、猎手等普通人的情感。虽然《七百咏》的诗歌清晰地表明了自己的民间本原，但它们毕竟不应当被看作是没有经过加工的民间诗歌片段。明显精巧的形式、象征性的修辞手段、刻意生动的语言和韵律都证明了至少这些诗歌的大部分曾经由一位精通印度书面诗歌手法的诗人作了加工。

如同古代印度抒情诗的其他集子一样，《七百咏》由彼此独立的一个个诗段组成，它们不可能有整体结构。但这些诗段由两个基本问题——爱情和自然，以及某种统一的文学手法联为一体。例如哈拉并未试图多方面地描绘由他再现的场面或情景，却极力以经过仔细挑选的特征和细节，使读者能够进一步想象、补充并理解它们的普遍意义。哈拉用这样的方法创造出印度清晨的图景：莲花的花蕾绽放，仰脸面向晨光；到了夜晚，月亮就像白色的火烈鸟，在无垠的天湖上遨游；盛夏时，蝈蝈的吱吱叫仿佛疲惫不堪的树木在呻吟，而又累又渴的大象误把阳光下取暖的蛇当成小溪；雨季时，大雨仙女用自己云朵的胸脯紧紧拥抱温迪亚山脉，等等。 ·39

在描写爱情场面时哈拉也同样回避直泻情感和老生常谈。井边少女把水浇在路人的手上，水从下面的手掌上流走，因为路人的眼睛不离姑娘的脸庞，她则尽力使水流更细更慢，让他喝的时间更长。或者描写一个妻子走到台阶前送别远行的丈夫，她把儿子抱在怀里，想为他遮挡屋檐上滴下的雨点，却不料在自己的泪眼中孩子已经变得模糊。

哈拉对大自然的描写和对爱情的描写经常是同时进行和彼此独立的。他习惯将两个主题混合在同一诗段中，因而体现出自然生活和人类生活不可分割的感情。这种感情总体上在印度文学中是固有的。冬天的严寒迫使恋人们更紧密地拥抱在一起；年轻人祈求雷电猛击自己，但宽恕自己的恋人；少女央求月亮将照耀恋人的月光同样照到自己身上；妇女请求黑夜无尽延长，让白天永远不要到来，这样丈夫就不会远行异乡。

《七百咏》里诗歌的引人入胜之处在于它们的简朴和自然、对生活的细腻观察和富有诗意，以及对世界的温情。同时在其中也有关于功名虚幻、美德无力、人生苦短等等的格言。虽然哈拉的诗还不可能被称为哲理诗或教诲诗，但这样的格言甚至给诗集里最朴素的日常生活或风景描写增添了忧郁和悲伤的色彩。有一段诗具有大多数《七百咏》诗歌都有的激情色调，

它这样写道：

> 人生，真正短暂，
> 逝去的青春不再回来，
> 今天与昨天不会一样……
> 这个世界为什么如此无情？

印度在公元最初几个世纪里出现了马鸣的长诗、跋娑的戏剧、哈拉的抒情诗，还出现了两部叙事散文作品，其中一部对后来的印度文学历史产生了重大的影响，另一部就其影响规模而言则不仅在印度文学范围内，而且在世界文学范围内具有无与伦比的生命力。这两部作品分别是功德富的《伟大的故事》和举世闻名的《五卷书》。前者成为梵语戏剧、小说和文学史诗情节和主题的取之不尽的源泉，后者通过无数译本和改编实现了真正的环球旅行。

可惜《伟大的故事》的原作没有保存下来，我们仅仅根据后来的诗歌改编本——觉主（八至九世纪）的《大故事诗摄》、安主（十一世纪上半叶）的《大故事花簇》、月天（十一世纪下半叶）的《故事海》——了解到有关它原貌的情况。根据这些改编本，可以判断《伟大的故事》的基本情节是关于王子纳拉伐哈纳达特的传说，他寻找被窃的新娘，并成为半人半神的生灵持明们的统治者。但是功德富力图用几十个乃至几百个幻想的和真实的、严肃的和滑稽的插入故事来丰富基本情节，这些故事涉及众神、恶鬼、国王、骗子、才妓、战士、商人、僧侣及其他各色人等。这些故事中有一部分大概是功德富本人创作的，但大部分是取自印度本土各族人民的民间创作，然后由他作了精致的加工。据功德富的文学继承者证明，《伟大的故事》是用散文语言创作的[①]，并且不是用梵语，而是用一种地方标准方言普拉克里特语的般沙塞语写成的。看来功德富用它来创作自己的作品不是偶然的。因为它的基础是民间口头创作材料，而且也成为与古印度经典史诗相对照的某种神奇"消遣"作品。

与功德富的《伟大的故事》相仿，我们也没有可供研究的《五卷书》的原作。它传至今日的仅有几种稿本，其中最广为人知的是佚名的《教益故事书》（约五世纪）和《五卷故事之书》（六世纪），以及 1198—1199 年间由耆那教僧人普尔纳布哈德拉编成的《五卷书》。学者们花了很多精力想确定每

---

① 但据安主和月天说，《伟大的故事》由诗歌组成，可是他们的说法似乎存在疑问，因为他们本人并未见到原作，而只见到它的中世纪诗体改编本。

种稿本与假定的文献原作之间的近似程度，甚至尝试用这些稿本恢复原作。但不排除这种可能：这样唯一的《五卷书》原作根本是不存在的。问题在于，《五卷书》是半民间创作体裁框架小说的第一个范本，这种体裁与民间文学传统有密切关系，而传统是经常流动和变化的，它基本上没有原作和异本的区别。 ·40

框架小说由寓言、童话、短篇故事、趣事等类型的散文故事组成，借助框架叙事方式（或称框架）连成一体。框架中的一个角色照例以某种方式说出一句韵文格言，含有对某一事件的暗示。另一角色则提出问题："这是怎么发生的？"于是第一个人就详细讲述有关的故事。然后出现一句新的格言，再次提问，再次讲述新的故事。直接连在框架上的故事经常把其他故事包含进来，而那些第三级、第四级甚至第五级从属关系的故事也同样逐层包含，因此框架小说的结构获得"抽屉"或"抱娃娃的玩偶"的结构名称。这种结构特别适合于多次和各式各样的运用。在任何一部框架小说的各种异本里，实质上基本不变的就是框架。到编书时还没有进入集子的故事可以随着编者的趣味和意图而编进框架中，也可以不再使用或彻底改造已经广为人知的故事，并且这些故事归根结底绝大多数取自民间文学创作。

在《五卷书》的各种不同版本的序言里，都有一段话指明了该书的教诲目的：对所有的读者，特别是年轻人，它是"理智行为的学科"（正道论）。传说有一个叫阿摩卢沙克提的国王，他委任赫赫有名的婆罗门毗搜纽舍哩曼教育自己的三个笨儿子。毗搜纽舍哩曼着手在短短六个月的时间里完成这个任务，为此他创作了《五卷书》。读了他的益智而又引人入胜的书以后，王子们既获得了人生经验，又获得了智慧。

《五卷书》中的每一卷都按照序言的要求，以事例说明日常生活智慧的金科玉律。第一卷称为《朋友的决裂》，叙述了胡狼的阴谋，它破坏了有害于它的公牛和狮子的友谊。第二卷为《朋友的获得》，它指出即使弱小的动物，如乌鸦、老鼠、羚羊、乌龟，只要它们集体行动，在危难时互相搭救，就能够战胜更强大的对手。第三卷为《乌鸦和猫头鹰》，教授各种军事行动的方法，其中明显偏重机智。第四卷为《已经得到的东西的丧失》，以关于猴子的框架故事开始，猴子成功地欺骗了想要获取它心脏的海豚，从海里脱身回到岸上。第五卷为《不思而行》，讲的是由于贪婪、疏忽和轻浮而做出的举动。

《五卷书》故事中的无数插入情节反映了序言所规定的教诲要求，包含了各种实用指南和建议。它们揭露忘恩负义、贪财、傲慢的行为，教导人们忠于友情、自我牺牲、同情他人，而首先赞美智慧，编者认为智慧是人生的最高价值和正确行为的唯一标准。但是把大多数故事的含义简化为单纯的

训诫和直线式的道德教诲将会十分牵强附会。

通常不可能把各种插入故事都结合在一个框架内构成统一的道德论题。例如,《五卷书》第二卷的主题是"交朋友的好处",但普尔纳布哈德拉所编书中的下列故事未必与这一主题有关:发现鼠洞里宝藏的和尚(第二则);用不洁的芝麻换取清洁芝麻反而吃亏的主妇(第三则);饥饿的胡狼发现野猪和猎人的尸体,贪心地储藏起来以备日后食用,可它一咬断弓弦,就被弯弓射杀(第四则);商人萨伽拉达塔的儿子明智地安排好了人生的一切(第五则),等等。《五卷书》的某些故事基本上不含道德寓意,如感恩的野兽和不感恩的人的故事(第一卷第七则)、看见窬户盗贼而吓得抱住老丑丈夫的美女的故事(第三卷第九则)、企图害死为她牺牲了半生的丈夫的荡妇(第四卷第五则)等等。有些故事的道德寓意稍有问题,如陶器匠坚战的故事。由于巧合,他成为国王手下一名士兵,后来因为说出自己的真实出身而被赶走,"骗子,因蠢到极点而不注意自己的利益并说出真相,从而丧失了已经获得的一切,就像第二个坚战"(第四卷第三则)。最后,在《五卷书》

41 · 里有相当数量的故事,它们的道德结论相互矛盾。例如许多故事(第一卷第二十四则,第二卷第五则、第六则,第五卷第十则等等)中压倒一切的是在劫难逃的思想。但在关于三条鱼的寓言(第一卷第十七则)中宣扬的是人的主动精神,而插入的箴言之一则断言:

陶工怎样从黏土团中造出
随意想到的一切,

人就怎样自己造出
自己的命运。

于是,《五卷书》的说教框架实际上只是用来联系彼此独立的内容的外在手段。道德教诲功能不排除娱乐功能,而是需要它的帮助,却经常将它放在次要位置。我们完全有理由认为,不是教诲的需要产生了《五卷书》,然后出现了其他的框架小说集,而是相反,经常由描述性的艺术使命决定了作者要运用框架技巧,因为它能够把各种不同的故事统一在一部集子里。

正如我们已经说过的,在这些故事中间可以见到童话和寓言、神话、讽喻故事和趣谈,它们主要取自于民间文艺创作传统。但《五卷书》里出现的这些民间体裁形式经过了文学加工,彼此交融相混,形成混合型的统一体。比如,描写荡妇被情人所骗的日常生活情节,以关于胡狼的比喻结尾:胡狼丢了口中的肉,又丢了已经到手的鱼(第四卷第八则)。描写工于心计的大

车匠致富的故事，转变为不听劝告而被狮子咬碎的骆驼的寓言（第四卷第十则）。关于贪婪的理发师打死耆那教和尚的故事与人变成金子的童话情节有机地融为一体（第五卷的框架）。《五卷书》故事的特殊性还在于许多故事充满了神话成分，神话人物（神、半神、恶鬼）与主人公（人和动物）一样积极参与了作者所描写的事件。

《五卷书》既然具有充分的童话色彩和神话形象性，就像任何一部别的梵语文学作品那样，很少描写印度日常生活和社会生活的广阔图景。《五卷书》的作者借助可靠的武器"寓意"，对朝廷的阴谋和伪善、官吏的残暴和贪婪、富人的强权等等表示反对。作者在塑造国王及其幕僚、军人和地主、商人和手工业者、僧侣和高等艺妓等各种社会集团的代表人物的同时，对其中任何人都同样重视。在《五卷书》的故事中无论表现的是什么样的主人公，对他和他的业绩的赞同程度不是由其社会地位所决定，而是由他本人的灵活、决心、勇气、智慧所决定。这样的视角使《五卷书》总体上具有鲜明的民主色彩。

民主的内容、道德训诫和娱乐使命的巧妙结合以及结构的技巧，使《五卷书》成为东方文学中（试比较波斯和阿拉伯的《辛德巴德之书》、《鹦鹉的故事》、《一千零一夜》等作品集），以及西方文学中（例如与薄伽丘的《十日谈》相比较）大量框架小说类作品的一个范例。《五卷书》本身在六世纪已经被改编为巴列维语（中世纪波斯语）本，从巴列维语翻译为叙利亚语，然后再翻译为阿拉伯语。阿拉伯语改编本《卡里来和笛木乃》也很著名，被六十多种欧洲和亚洲语言翻译过二百多次，其中也包括俄文本。因此，据著名的俄罗斯印度学学者、院士奥尔登堡的意见，《五卷书》"必然是《圣经》之后世界上流传最广的书籍之一"。

### 2. 四至八世纪的梵语文学

中世纪早期印度历史上最重要的事件是新的庞大帝国的建立，它在较长时间里几乎统一了整个印度。这个帝国以摩揭陀华氏城统治者的笈多王朝为首。王朝的奠基人是旃陀罗笈多一世（约 320—335 年在位）和他的继承者三谟陀罗笈多（约 335—376 年在位）、旃陀罗笈多二世（约 376—414 年在位）、鸠摩罗笈多（约 414—455 年在位），把北印度绝大多数君主国和共和制国家并入摩揭陀王国，中印度和南印度诸国或者被迫向笈多王朝进贡，或者承认自己是它的附属国。

印度在笈多王朝时期在外来入侵中获得了某种喘息机会，而部分地缓解内讧也促使国家经济和文化获得极大的繁荣。笈多时代留下的铭文、文

42· 学古文献，以及前来印度游历的外国人所写的笔记，记述了兴盛的城市、蓬勃发展的农业和手工业、频繁的国内贸易和经过海港与西方（罗马帝国）和东方各国之间的对外贸易。印度对东南亚的文化扩张加强了，印度移民进入缅甸、暹罗、柬埔寨、苏门答腊、爪哇、巴厘和婆罗洲，与中国确立起牢固的商业和文化联系。

但是和平与相对顺利的时期并不很长。室建陀笈多王（约455—465年在位）已经不得不与攻入印度的匈奴人发生冲突。虽然匈奴人第一次侵占北印度的企图没有得逞，但室建陀的继承者们不得不用整整一百年的时间来击退匈奴征服者挑起的一次又一次战争。内部纷争进一步削弱了本来强盛的笈多帝国。一个接一个省份和属国脱离了笈多王朝，临近六世纪中叶时，强大的帝国事实上已经荡然无存。

但是印度文化在相对和平与统一的时期所获得的创作动力并没有立即消失，它将笈多时代的思想、学术、艺术和文学与随后两个世纪千丝万缕地联系在一起，从而使四世纪至八世纪中叶总体上成为印度古典文化最辉煌的时期。

笈多王朝的建立是印度社会较早明显趋向内部团结的政治结果，与此相似，宗教生活领域里婆罗门教取得对佛教和耆那教的最终胜利，也是这同一个趋势的结果。

影响渐趋增强的婆罗门教需要新的书写方式来记录它的教义，而且从吠陀时代起，婆罗门教的教义已经发生了相当大的改变。在公元一千纪中期时，人们重新校订了成为印度教圣书的古代往世书，这通常被视为婆罗门教的复兴。

往世书（字面意义为“历史故事”）无论在内容方面还是在形式方面，都与古印度史诗十分接近。可以认为它们在宗教、历史、社会、政治等方面是印度教的通俗百科全书。总共有十八部大往世书和十八部小往世书，总共包含大约四十万颂。大往世书中被公认为最早和最重要的是《摩根德耶往世书》（成书于约三至五世纪）、《风神往世书》（三至五世纪）、《毗湿奴往世书》（三至五世纪）、《鱼往世书》（六至七世纪）、《薄伽梵往世书》（六至十世纪）。大多数往世书分别歌颂印度教崇拜的两大主神毗湿奴和湿婆。但这些往世书总体上相当一致地叙述了印度教徒的神话概念和宇宙起源观念、诸神和历代王朝的谱系、古代故事和传说。

往世书的伦理学说对古代印度文学史尤为重要。往世书认为人有三条最终解脱之道：行为之道（非自私地完成个人的职责）、知识之道（寻求真实的存在）、爱神和敬神之道（虔敬）。三条道路并不对立。但随着毗湿奴和湿婆教派的发展，虔敬的途径越来越受到重视，而《薄伽梵往世书》特别着

力于宣传的就是虔敬。在这部作品里，关于牧女爱上毗湿奴（黑天）的韵文传说象征着迷醉忘我地挚爱神的状态。与伦理思想一起对后来的印度文学产生很大影响的是往世书关于毗湿奴神的化身的学说。毗湿奴经常以一副俗世面貌从天而降，以便将人们从毁灭中解救出来。

由往世书所确立的印度教是笈多王朝和后来的继承者们在北印度和南印度的官方宗教。但是受排挤的佛教和耆那教也没有完全失去声誉。古典时代佛教和耆那教庙宇的遗迹、数量繁多的雕塑和绘画作品、中国到印度的朝圣者法显（五世纪初）和玄奘（七世纪中期）的亲眼见证，不仅说明了信教自由是这个时期宗教生活的最重要特点，而且也说明某些印度统治者对佛教徒和耆那教徒的保护。耆那教典籍的最终编定和那兰陀寺的佛教最高学府的繁盛也是在这个时期。伊斯伐腊克利希纳、伐蹉衍那、普拉沙斯塔纳达、鸠摩利罗等笈多时代思想家的著作中最终形成了印度教哲学的六大体系，而无着、世亲、法称、陈那等古典时代佛教著名哲学家和逻辑学家的著作也获得了不小的意义和声誉。

印度科学的其他分支与哲学一起达到了很高的水准。根据许多书面古文献资料，我们可以断定化学、博物学、医学都有相当大的成就。阿摩卢（约五世纪）、月官（约七世纪）和伐致呵利（七世纪）的著作是本时期语法学和词典学的代表性作品，迄今为止仍然保持着它们的意义；而天文学和数学方面的代表著作是阿利耶跋多（五至六世纪）、瓦拉哈米希拉（六世纪）和婆罗门笈多（七世纪）的论著，赢得了世界性声誉。

• 43

四世纪至八世纪时期，在印度历史上也同样显著地表现出艺术和文学的极端繁盛。这个时期绝大多数的建筑、雕塑和绘画作品已经无可挽回地毁坏了。但那些保留下来的东西却一直在展示着这个时期印度艺术的多姿多彩、自然与和谐。它们包括鹿野苑、马图拉、埃洛拉和香至的佛像和婆罗门神像，德奥伽赫和薄希塔尔冈的印度教庙宇，桑奇的佛塔，希塔纳伐沙拉的马德拉斯神庙宇或巴格赫石窟的壁画。阿旃陀洞穴庙宇广为人知。这些庙宇是佛教僧人在公元前三世纪开始建造的，是建筑、雕塑和绘画的杰出综合体。其中的壁画描绘了人、神、绚烂风景中的本生经主人公，装饰着精细的花纹图案，成为激情洋溢、构思深刻而又精致的古印度艺术的卓越代表。

这些特征也正好可以用来说明印度古典文学。虽然首陀罗迦、戒日王和薄婆菩提的戏剧，婆罗维和摩伽的长诗，阿摩卢和伐致呵利的抒情诗的内容和艺术手段多种多样，但他们全都与自己时代的意识形态和美学风尚及倾向有这样那样的密切联系。这些倾向最充分地体现在印度文学古典时期最优秀的艺术家迦梨陀娑的作品里。



黑天 哥比和鹿群在亚穆纳河畔 十八世纪细密画 印度新德里国家博物馆

1783年，在加尔各答出现了迦梨陀娑戏剧《沙恭达罗》的第一种英文译本。古印度诗人的这部作品立刻引来了德国的歌德和赫尔德、俄罗斯的卡拉姆辛的赞扬，并被译成多种欧洲语言。从此迦梨陀娑的名字在非印度读者的眼里就成为古代印度文学，甚至更广泛的印度文化的优秀成就的象征。



但对于迦梨陀娑本人，我们知道的情况却相当少。仅对他生活年代的确定，学者们彼此间的结论有时就相差六百年，甚至相差八百年。比较可能的是，他生活在笈多时代，是四世纪或五世纪的人。他作品的一般性质，以及在他某些作品中发现的马鸣影响的痕迹和对笈多王朝个别统治者的隐晦暗示，都倾向于这一年代定位。许多研究者认为可以很容易地发现他长诗和戏剧中的这些暗示。同时，艾霍利题铭(634)可用来确定迦梨陀娑创作年代的下限，因为铭文已经称他为伟大的诗人，而迦梨陀娑的生活年代极可能不晚于公元473年，当时镌刻在门德索尔庙宇墙上的诗体铭文已经从迦梨陀娑的长诗《云使》中转录了几段诗句。

我们还掌握了关于迦梨陀娑个性的较少资料。关于他的生平有数不清的传说，这些传说大都出自想象而让人难以置信。一则流传最广的传说描述他一度是个婆罗门，年轻时非常贫寒，且没有学问。据说他的妻子受过教育，人也聪明，曾将他赶出家门。这段时间里迦梨陀娑就在时母[①]庙里过夜，女神就授予他各门学科的知识和常人难有的诗歌才能。诗人的名字就源于此：迦梨陀娑的梵文含义为“迦梨的奴仆”。

印度传统将许多(约三十部)艺术作品的著作权划归迦梨陀娑。但确定

---

① 音译为“迦梨”。——译注

无疑地属于他的通常只有六部：抒情长诗《云使》，叙事长诗《鸠摩罗出世》和《罗怙世系》，三部戏剧《摩罗维迦和火友王》、《沙恭达罗》和《广延天女》。

有些学者认为，迦梨陀娑还创作了一部《时令之环》，而且是他最早的长诗。这部作品虽然在创新和艺术感染力方面逊色于他的其他作品，但毕竟显示了他创作才能的某些特点，并表现了他卓尔不群的诗歌技巧。

迦梨陀娑的长诗《云使》是他自己的抒情诗的优秀典范，也可以从总体上说是所有古印度抒情诗的优秀典范。根据不同的手稿，这部长诗有一百章至一百四十章不等。迦梨陀娑在这首诗里讲述了一个夜叉（半神，是财神俱比罗的随从），因得罪主人被罚流放到遥远的南方。他请路过的云给妻子捎信表达自己的挚爱和安慰。长诗的较多篇幅用于夜叉讲述云到他故乡所必经的路程。这种方法使迦梨陀娑得以对印度的乡村和城市、它的居民、河流和山川作富有诗意的描写，在每一幅风景画中淋漓尽致地反映自己主人公的希望和情感。夜叉思念与自己分离的妻子，他想象流经行云途中的河流都是美貌的女子，而云在他看来就像热恋的情人在安慰久别后的她们：

水流因分离而消瘦，弯成了细细的发辫，
因树叶遮掩而幽暗，枯竭并从树上落下，
河流向你呈现，别离后深爱你的妻子的忧愁：
你如今的责任是安慰她，用新鲜的水分重新将她浇灌。

类似的比喻使迦梨陀娑得以在整部长诗中保持其基调，并激情洋溢而合理地将读者引向结尾和高潮：夜叉委托行云转达的口信。

迦梨陀娑作品的研究者认为，《云使》的题材是诗人在《罗摩衍那》第四卷情节的影响下创作的。在那段情节里，风神之子哈奴曼作为罗摩的使者给悉多带信前往楞伽城。也许事实就是如此。但值得注意的是，在《罗摩衍那》中罗摩并没有想托哈奴曼转达表示情感的私信，使悉多相信自己对她的思念或安慰她的离别之苦，他只是想打听她在哪里以及是否还活着。与《罗摩衍那》的主人公的庄重的沉着镇静相反，夜叉的口信显得温柔、炽热、真挚：

你的目光就像黇鹿的目光，
高高的额头像月亮，
你的体态就像藤蔓，
弯弯的眉毛像波浪，

你的鬈发就像孔雀的羽毛，
面颊像火红的朝霞，
可是我找不到，
能与你完整相比的东西……
我梦见你，我满怀希望伸出手，
但刚接近你，
我找到的——
只是幻影。
45· 森林之神对我深表怜悯，
纷纷哭泣——
这就是为什么珍珠般的露珠，
遮盖了树枝和芳草。

迦梨陀娑的两部叙事长诗《鸠摩罗出世》和《罗怙世系》，是一种在梵语史学中名为"大诗"的古典体裁的范例。按照诗学论著的要求，大诗必须由结构上相互联结的一篇篇诗歌组成，它的情节取自古典史诗或往世书，它的主人公应当高尚、英明，并成功扫清挡在他前进道路上的一切障碍；在内容叙述过程中应当点缀着对城市、海洋、四季、日出和日落、宴会、情人约会等的描写。

迦梨陀娑的长诗多多少少符合所有这些要求，但在平庸诗人那里必然显得做作和生硬的那些艺术手法，到迦梨陀娑笔下就变得自然、有机和合理，因此似乎不是他服从传统规则，而是传统规则本身以他的作品为基础而创造出来。况且迦梨陀娑并没有感到自己受到来自传统的过分生硬拘谨的束缚，虽然他的两部长诗的内容取自往世书传说，或部分取自《罗摩衍那》，但根据构思，他经常让自己大大偏离古典传说的形式，更不用说对主人公性格和行为的独创性描绘了。

在迦梨陀娑的两部叙事长诗中，《罗怙世系》更接近于欧洲以维吉尔的《埃涅阿斯纪》为代表，或稍晚些时候以卡蒙斯、龙萨、赫拉斯科夫和其他诗人的长诗为代表的那种形式的文学史诗。《罗怙世系》中反映出来的确立正在形成的全印度国家的史诗思想，与笈多时代的主要政治倾向具有牢不可破的联系。但是，欧洲十五至十八世纪的文学史诗是一种矫揉造作的体裁，而四至五世纪时的印度就像公元前一世纪时的罗马，史诗形式还没有丧失机会，文学史诗推出了自己的优秀典范。

《罗怙世系》(共十九章)讲述了"太阳王朝"传奇国王的故事，印度民族英雄罗摩也名列其中。迦梨陀娑运用传说资料，以便提出自己对强盛帝国

理想君主形象的理解。在长诗的第一章里，作者通告了将要描写怎样的国王：

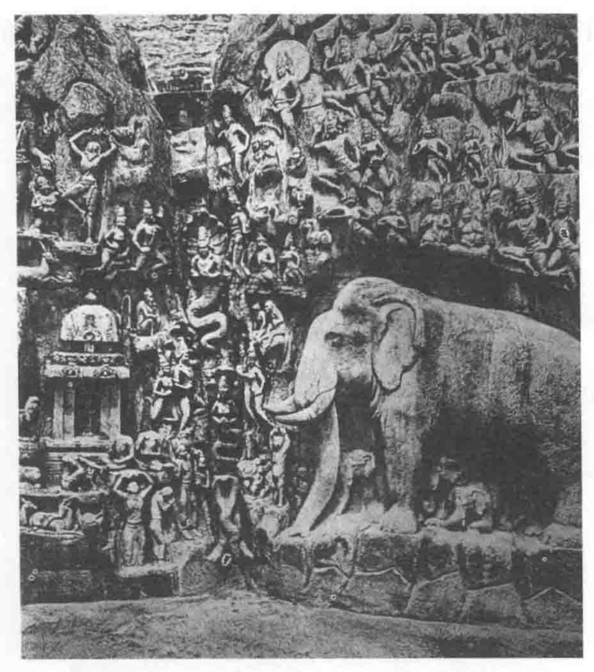
他们是，从生到死
给世界造福的人。
他们是，统治地球——
从低地到高地的人。
他们是，将国家的疆土扩张
直到海边的人。
他们是，将胜利的马车
直驾上苍穹的人……
他们是，警觉不眠、时刻守卫，
帮助饱受苦难者的人。
他们是，镇静、公正和严格
断案的人……

这段宣言式的赞扬显示的热烈程度几乎适用于迦梨陀娑笔下的所有国王。然而，它有血有肉，不像传统的陈词滥调，因为迦梨陀娑在每个主人公身上极力突出他们的个性，以及与他们对国王天职的高度理解相一致的个人品质。罗怙是底离钵（第一章至第二章）的儿子，他从热忱舍己之人变成英勇、强悍地向因陀罗挑战决斗的征服者（第三章至第四章），故事再由狂热忠于爱情的阿阇（第五章至第八章）发展到笃信宗教的十车王（第九章），由忠于自己对国家和人民的责任的罗摩（第十至十五章）发展到英明而富有远见卓识的统治者阿底特赫（第十七章）。

迦梨陀娑力图指出，正如往世书所教导的，生活的三个目的展示在人的面前：法（宗教责任、教义、美德）、利、欲（爱），它们相互并不矛盾，真正的统治者应当理智地将美德与国家需要结合在一起，将民族的福祉与个人的愿望和爱好结合在一起。上层偏差一点点，其后果就可能是灾难性的。因此甚至连罗摩，当他听从人民的抱怨，赶走心爱的悉多，从而使自己的人格受损时，他的兄弟罗奇曼和婆罗门跋弥也在长诗中指责了他。所以长诗的最后一章（第十九章）以如此厌恶的语调描写了阿耆尼娑哩那的统治和驾崩，此人沉湎于放荡无忌的生活，当他的臣民想见他时，他只给他们看自己从妻妾闺房窗口里伸出的一只脚。

长诗叙述到"太阳王朝"统治者中间唯一的反面角色阿耆尼娑哩那倒霉的统治期间突然终止。还不清楚是情势不允许迦梨陀娑将它最终写完，还

47 ·


恒河降地 残片 马哈巴利普兰(马德拉斯附近) 七世纪

是他有意识这样做，以便指出，随着他的时代的临近，英雄的古代的光荣传统正在发生退化。

据认为迦梨陀娑的第二部叙事长诗《鸠摩罗出世》也没有结束。前八章为迦梨陀娑所作，后来有人又补充了九章，在艺术性上比前面的篇章大为逊色。之所以如此，大概因为事实有点反常，即假如按书名判断，长诗应当描写战神鸠摩罗的诞生，而迦梨陀娑仅限于描写其双亲湿婆和雪山女神的婚姻，对鸠摩罗竟未置一词。看来那个仿效者想填补空白。但这真的是空白吗？迦梨陀娑的任何一部作品都以罕有的结构统一而在古印度文学中独树一帜。迦梨陀娑将长诗前八章用于讲述雪山女神先是徒劳、后来终于成功地获得伟大的持戒神的垂青的努力。假如迦梨陀娑接下来像他的后继者那样，转而叙述这两个神的儿子的诞生和他的功勋，则长诗事实上会存在两个情节。而也许正因为认识到这一点，迦梨陀娑让长诗保留它现在的样子，何况鸠摩罗的出生必须有雪山女神与湿婆的婚姻为前提。

迦梨陀娑把神的爱情描写为人间爱情的高度象征，具有人的爱情的全部牺牲精神、动摇、失望和激情。迦梨陀娑所采用的往世书传说讲述湿婆和雪山女神的婚姻是前世注定的，因为众神需要他们的儿子出世，他能只身打败魔王。迦梨陀娑虽然也提到前定论，但摒弃了它对情节发展的任何意义。比如，当因陀罗让爱神卡玛用箭射向湿婆时，湿婆怒气冲冲，眼中放出光来，立刻把爱神烧成了灰烬。并非靠他人的帮助，也并非前定的婚姻，而是雪山女神自己的牺牲精神和对湿婆的耿耿忠心，使她的追求得以成功。

迦梨陀娑在《鸠摩罗出世》里展露了其描绘人的最细微情感差异的巨大才能，这特别表现在关于雪山女神的情节插曲中：她最初接触湿婆时的畏怯、渐渐发展到迷恋、发觉湿婆拒绝她之后的自尊心与激情的斗争、成为新娘时不由自主地克制爱情和忐忑不安与兴奋不已的相互交融。

就如迦梨陀娑的其他作品一样，这部长诗的爱情场面与对大自然的描写和谐交融。长诗对爱情力量的描写由一幅白雪皑皑、巅绕光环的喜马拉雅山脉雄伟壮丽的画面拉开了序幕（第一章）；伴随着春天的迷人开端，卡玛登场了（第三章）；而激情获得满足的故事完成于长诗结尾处（第八章），此处描写了黄昏时分静谧的天空，晚霞的缕缕光线就像涂上鲜血的弯刀丢弃在战场上，而已经出现的月亮，把自己的情人“黑夜”的长发抛向后面，它亲吻黑夜时那股温柔劲儿羞得黑夜闭上了眼睛（夜莲花）。

情感丰沛本来是古典时期印度叙事诗歌总体上的特点，但《鸠摩罗出世》的抒情体系所组成的恰恰是迦梨陀娑创作的特点，这使得这部长诗很像《云使》，也很像他的三部戏剧。

在迦梨陀娑的剧本里没有尖锐的戏剧冲突，也没有性格之间不可调和的冲突，甚至没有意想不到的剧情转折，因为观众事先已经知晓剧情，并相信必有圆满结局。这主要是抒情剧。在这些戏剧中，展示出人的心理法则，主要采用情诗和自然诗。但这些戏剧的魅力不仅在于形象的美妙、文体的优雅、主人公情感和情绪的精细变化（尽管所有这一切至少也是古印度其他戏剧家所具有的特点），也在于它们美学观念的令人惊讶的严整和谐与彻底性。

《摩罗维迦和火友王》是一部轻松的宫廷阴谋剧，它的剧情是在轻佻和放纵的王宫里展开的。主人公是火友王和他的心上人、被俘的公主摩罗维迦。他俩貌美、风流、热烈，但同时又能巧妙处理爱情。剧本的核心人物是清醒而机智的宫廷小丑乔答摩。他的努力足以让两人幸福地结合。乔答摩善于抑制君主的冲动，善于平息王后德哈里尼和优拉伐底的醋意，善于想出各种狡猾的诡计让相爱的两人幽会。这是一出爱情戏，其中的爱情是真挚的、令人入迷的、优雅的，但似乎不能认为它有特别的深度和情感力量。

戏剧《广延天女》的性质完全不同。剧本的女主人公是广延天女，因爱上俗世的洪呼王而下凡。而国王假如没有广延天女，就对快乐的宫廷生活和荣耀的权势毫无兴致。他俩为情欲所苦，强烈而饱满地将其表现出来。广延天女因大意而变成了藤蔓，这时候整个世界在国王眼里仿佛就是满目疮痍。绝望的洪呼王呼天抢地的独白几乎占据了整个第四幕。他四方奔走，寻找失踪的心上人。这段独白是迦梨陀娑抒情诗的杰作。在哀歌般的独白中，国王从幻觉转为失望，向动物和无生命的自然界求助，把自己呼喊的回声当作对自己咒语的回答，天鹅单调的叫声在他耳中也变成了恋人的手镯发出的叮当声。真诚的绝望和顽强的希望帮助他重新找到了广延天女，甚至诸神也对他们的爱情俯首称善，同意天女留在王宫与国王白头偕老。

· 48

在迦梨陀娑最著名的戏剧《沙恭达罗》里，并没有《广延天女》那样饱满的情欲，尤其没有《摩罗维迦和火友王》中的优雅轻松，但这部戏剧在其严整而宁静的剧情发展中似乎综合了另两个剧本的主题音调。

《沙恭达罗》的剧情首次叙述了《摩诃婆罗多》中的一个史诗故事。该故事说豆扇陀王引诱净修女，后来又因害怕臣民的流言而抛弃了她，直到听见天上传下声音才把她认作妻子。迦梨陀娑在自己的剧本里为主人公洗刷了罪名：豆扇陀王因沙恭达罗不当心怠慢的净修仙人杜尔瓦萨斯的诅咒而丧失了记忆，于是两位相爱者注定要长期分离。迦梨陀娑有意识地在豆扇陀的行为中去除了任何利己和贪婪的动机，主人公的不幸不是他们的过错。不幸似乎象征性地反映了精神混沌和心灵失明，而这正是迦梨陀娑和其他古印度诗人眼中爱情的无法逃避的法则或本性之一。

哦，我伤痛的心刹那间昏睡，
在梦中听见她悲哀地哭泣，
在梦中它看见羚羊忧郁的双眼，
它醒来，只为了哭泣，哭泣并痛悼。

坚持寻找某人的过错，哪怕是寻找像希腊戏剧中的悲剧性罪愆的做法，在《沙恭达罗》中是没有意义的。某些批评家试图解释这对相爱者陷入苦难是因为他们事先没有征得沙恭达罗的养父卡恩伐的同意，就参加仪式不圣洁的婚礼，并只依从自己心灵的呼声。但无论是卡恩伐，还是他听到的天上的声音，或是神和人的主宰迦叶，都不仅不怪罪豆扇陀和沙恭达罗，而且相反，赞同和祝福他们的婚姻：

国王用心灵之光轻轻触摸她，
神秘之火就向世界显示祝福。

因此，根据完全不同的美学标准来寻找迦梨陀娑戏剧中主人公的某些过失或者似乎制约剧本矛盾冲突的敌对和异己力量的影响，是不合理的。迦梨陀娑的戏剧中不存在这类冲突，而只存在对处于前定命运和任何人的恶的意志都无能为力的那种状态中的人的内心生活的审美理解。

泰戈尔深刻诠释了《沙恭达罗》的含义。他在剧本的内容中发现了主人公心灵历程的化身。他经过苦难之火的洗礼，从暂时和偶然的感官情欲走向崇高的精神恋爱。但似乎这样的诠释也并非无懈可击。假如把主人公的命运展示成从低层次情欲向高层次激情的逐渐升华，展示成消除罪孽的、

肉欲的因素，是为了理解爱和生活的高尚而明智的法则，那么就无法解释剧本前四幕，在那里，主人公们尤其是沙恭达罗全都以美貌、纯洁和忘我的互相眷恋之情顷刻间征服了观众。迦梨陀娑描写了沙恭达罗在林中寺庙的生活，这触及他创作中最独特的主题之一：人与自然的结合。沙恭达罗动情地高声说："植物就像我的姐妹。"而当她告别寺庙时，用她的朋友阿纳苏依的话说，森林里所有的生灵无一不忧伤地为她送行：

扁角鹿咽不下嘴里的青草，撒了一地，
孔雀也不再跳舞，
旋花弯弯曲曲，低垂着枯黄的叶片，
树叶，如泪水滴落，因思念你而悲伤……
珠鸡忘记了亲密的男伴，
任凭他徒劳地呼唤。
他躲在莲花丛后，忧郁地叫道：
"听见吗，我思念你，听见吗？"

因此可以说不是主人公的人生在戏剧结尾处净化了，而只是人生的意义深化了。第七幕里已为人母的沙恭达罗，并没有与第一幕里的天真姑娘沙恭达罗形成对立，剧终时因生活经验而变得练达和虔信宗教的豆扇陀，也没有与初出场时那个充满热情的求爱者豆扇陀形成对立，因为迦梨陀娑把两人的命运展示在一个时而喜悦，时而悲伤，时而轻佻，时而充满智慧的行为、动机和事件的综合时空里。诗人坚信，人的生活就是由这一切组成的。 · 49

迦梨陀娑领着自己的主人公，并使观众同他们一道经过平静的林中荒地（第四幕）、辉煌的王宫（第五幕和第六幕）、威严的上苍和神奇智者的寺庙（第七幕）。同时，国王的朋友、婆罗门马德哈维亚和国王的军队很难适应自然界的生活，但这样的生活对持戒者来说则充满深邃的含义和乐趣。隐修者们将沙恭达罗带到金碧辉煌的宫殿，在他们眼里宫殿多么无谓和乏味，但宫廷诗人却把王权看作压制邪恶和帮助穷人的保证。当国王和因陀罗的御者马太黎沿着无垠的太空疾驰时，后者高声赞叹道："地球上的魅力多么崇高啊！"

迦梨陀娑在描写情节发生的地点时，就像他在建构题材、处理主人公的处世态度和内心感受时一样，有意识地运用了对比。但正如我们所看到的，在这些对比中没有矛盾，各种外部生活和内心生活现象并不相互否定，而是在各个方面和各个层次上融为一体。伟大的印度诗人的世界观的一大



拉甲出巡 阿旃陀壁画 五至六世纪

基本特点就是这种世界和谐的观点。他与自己的时代和印度千百年来的宗教—哲学和美学传统有着牢不可破的联系。他的创作和他的戏剧《沙恭达罗》的独特性就包含在这种世界和谐的观点中。对此，歌德也许说得比任何人都要好：

> 你是否希望迟来的岁月早点开花结果，
> 你是否想要那种召唤、迷人和给人慰藉的东西，
> 你是否想一句话了解苍天和大地，
> 我说"沙恭达罗"，就说出了一切。

迦梨陀娑的创作早就获得同时代人的承认，他的名字直至今日都受到印度人民的普遍钟爱和称颂。他的作品被传抄成几百部，不断被模仿，它们一直是数代作家在印度文学所有三种基本体裁（叙事诗、戏剧、抒情诗）方面的最完美的典范。

除了确定属于迦梨陀娑的几部叙事长诗以外，人们一度认为他还写过两部长诗。一部是《那罗的胜利》，情节取自《摩诃婆罗多》中的著名传说。另一部是《驾桥记》（或名《十首王伏诛》），转述了《罗摩衍那》的故事。其中第一部因其特有的平淡、矫饰的文笔和苍白、做作的形象，而与迦梨陀娑的

风格迥然有别。第二部具有很大的艺术成就，但已经查明它不是迦梨陀娑所作，而是国王贵军二世或他的某位近臣（约六世纪）所作。与绝大多数古印度长诗不同，《驾桥记》用普拉克里特语（马哈拉施特拉地方语）创作，并给人留下印象：它的作者的主要目的之一在于表明普拉克里特语在创作崇高的史诗题材和运用最复杂的转义和同音法时，不比梵语缺少优势。

印度传统认为史诗体裁方面，迦梨陀娑的最著名的继承者是曼特胡和婆罗维，他们可能活动于六世纪下半叶。曼特胡的史诗《马头的伏诛》如今只字未留，但婆罗维的长诗《野人和阿周那》完整地保留下来了。

婆罗维在自己的长诗里用十八章转述了《摩诃婆罗多》第三卷里阿周那和打扮成林中猎人（基拉塔）的湿婆神决斗的故事。婆罗维的作品与蓝本的情节差别不大，他几乎每次都按照"大诗"体裁规则的要求，努力在叙述中引入对大自然、季节、战斗场面和爱情场面的描写。婆罗维在这些增添内容中，表现出一个杰出艺术家的本色，他的长诗的优秀部分有：第八章里对阿布沙罗斯沐浴的描写，对太阳落山和月亮升起的描写，以及后来在第九章里对黎明的描写或第四章里对秋天的描写。同时婆罗维的一个特点是善于以人物塑造为自己的风景描写增添光彩。比如描写秋天：成熟的稻谷把无垠的田野染成金色，风从莲花那里偷来水滴，不是闪电而是小水滴使晴朗的空气发光，一群鹦鹉使人想起美丽的彩虹。婆罗维不忘提到婆娑起舞的牧女，她们随风招展的长发就像围着花丛飞舞的蜜蜂，牧人的身躯如藤蔓般灵活，农人们正在搅拌酥油或坐在爬满绿荫的屋旁，"人们唯一的装点，是纯粹的感情和念头"（第四章第十九节）。类似的场面使人想起古希腊罗马的田园诗，充满婆罗维的真挚情感，而他使用的比喻和形象照例是非传统并意想不到的，受到古代印度诗歌大家们的重视。

但在婆罗维的创作中已经显现出一种即将导致梵语叙事诗歌消亡的倾向。迦梨陀娑的细致描绘尽管篇幅很长并有独立作用，但还是服从并强化了主题，而婆罗维不仅将描写提到了首位，而且开始使其成为作品的目的和意义。情节逐渐变成仅仅便于串联插入故事的手段，优雅的修辞变成了矫揉造作，而驾驭语言的能力往往缩减为精致的文字和语法。婆罗维在自己的诗歌里还保留了相当的自然性和直接性。他的情感是有分寸的，但他在长诗的个别章节里已经急于展示自己驾驭形式的精巧能力了。比如在《野人和阿周那》的第十五章里，经常可以看到一些其中只有几种辅音（在第十六节里只有一种辅音）的诗句，在这些诗句中两个半句音韵相同，但含义不同，有些诗行既可以从左向右读，又可以从右向左读，还有其他花样。幸好在婆罗维的长诗中，类似的诗句仅仅带有个人尝试的性质，但在后来的诗人中，这常常成为唯一的目的。

比婆罗维稍晚一些，大约在七世纪上半叶，生活着长诗《十首王伏诛》的作者跋底。如果说婆罗维为史诗体裁中的精致巧妙风格开辟了道路，那么跋底就是所谓学问诗的奠基人。他的长诗颂扬了罗摩的功绩和他对十首王的胜利，但根据作者的构想，长诗同时还应当成为语法和修辞规则的实例。跋底值得自豪之处是自己长诗的双重使命，而且他似乎认为长诗的教诲目的比艺术目的更重要。他把这部长诗比作那些"关注语法"的人的"指路明灯"，因而断言长诗对那些不谙此学科的人没有用处，就好比"瞎子手中的镜子"（第二十二章第三十三节）。同时代人评价跋底的史诗首先也因为它的学术价值，而传统上甚至把跋底与著名的语法学家伐致呵利混为一谈。虽然语言学练习对诗人的潜力有所限制，但不可能彻底遮掩他的艺术才能，《十首王伏诛》的许多部分保持了风格的简朴、情感的生动活泼和直接性。比如在悉多为了向罗摩证明自己的无辜，扑到祭神的火堆上的场面中，她向神所作的呼吁充满真正的诗意：

51·

风啊，人们向你祈祷："清扫吧，清扫吧"；
风，一直清扫三界，
在所有生灵中游荡，
你该知晓：我的理性无罪。
水啊，人们对你说："到天上漫游，
到空气中漫游，沿大地漫游吧！"
水，无处不在，远离罪恶，
你该知晓：我的思想纯洁。
大地啊，人们向你呼喊：
"施舍一些吧，养活所有的生灵！"
大地，我的乳母，你看：
无论白天黑夜，我不逃避自己的责任。

——第二十章第二十九至三十二节

人们难以相信，这些诗句以及后面一些充满热烈抒情的哀告的诗句，就像跋底要我们相信的那样，仅仅是为了用实例显示各种形式的规则。

跋底的长诗成为七世纪克什米尔诗人巴乌玛卡的创作范本。他在自己的长诗中尝试采用《罗摩衍那》的情节几乎完整地诠释波你尼的语法。但他的试验甚至很少获得同时代人的认可。可是生活在七世纪末至八世纪初的诗人摩伽却获得了极大的声誉。在史诗《童护的伏诛》中，摩伽改编了《摩诃婆罗多》第二卷里的一个次要情节。但在他看来，传统的情节实际上

已经毫无意义，他仅仅借史诗题材来展示自己在论述政治、兵法特别是情爱学问（欲论）时的深刻知识。肉欲情节的加入在古典史诗中找到了少许理由，这些情节组成了许多诗歌的内容（长诗一共有二十章），尽管比较直率，但这些情节就像战斗场面那样给人留下了充满书卷气和做作的印象。

摩伽把主要力量集中在诗学技巧方面，极力想全方位超过自己的前辈和竞争者婆罗维。如果说婆罗维在一章诗里用了十九种不同的韵律，摩伽则把韵律增加到二十三种；婆罗维的个别诗句既可以从左往右读，又可以从右往左读，摩伽的一些诗节则既可以横读又可以直读，有一些诗句的音节可以按对角线排列，也可以按圆圈排列，或按锯齿形排列，同时它们或者包含同样的意义，或者相反，具有双重含义。在形式精巧方面，无论是前辈印度诗人，还是诸如亚历山大诗派或晚期罗马诗人，都无法与摩伽相比。但他的诗歌在很多方面已经失掉了有力的情感和锐利的思想，成为谨慎而理性的练笔对象。当然在摩伽笔下还可能发现富有诗意的描写，他的个别比喻由于新颖而在各种梵语诗学著作中受到高度评价（比如，将主人公因生气而涨红的脸上渗出的汗珠比作晚霞映红的天空中的星星）。但总的来说，摩伽在同时代人中获得的荣誉如今看来过分夸大，这也就证明了趣味改变是必然的，而梵语诗歌开始衰落就是趣味改变的标志。尽管迦梨陀娑作为伟大诗人的威望令众人敬重，但他的诗作的风格比较简朴、自然和富有抒情性，人们在接受时已经觉得有些古旧了。因此，当大约生活在八世纪初的诗人鸠摩罗陀娑试图恢复与传统已经失去的联系时，他以迦梨陀娑的长诗为范本创作的史诗《悉多的被掳》虽然也极为认真，然而终究是苍白和缺少亲身生活的仿制品。

古典时期的叙事诗歌中尽管有个别作品取得了成就，但迦梨陀娑的追随者中间没有一个人能有资格与自己的老师相比。然而他在戏剧创作领域的后继者，即使也未能超越《沙恭达罗》的作者，但他们创作的作品的意义不小于迦梨陀娑的剧本，甚至在个别方面拓宽了印度人对戏剧艺术潜能和界限的传统概念。

·52

首陀罗迦位于这类作者之首。他的著名戏剧是《小泥车》。首陀罗迦的名字很可能只是作者的笔名。这是一个因往世书而闻名的传奇王的名字。有意思的是，在剧本的楔子中有称颂这个王的热情洋溢的赞歌，甚至还介绍他因笃信宗教而献身。看来正如古印度文学中经常发生的情况那样，剧本的作者被附会为首陀罗迦是为了增加它的权威性并使它变得流行。

诗歌理论家伐摩那（八至九世纪）第一次提到《小泥车》。至于剧本创作的时间上限，则可以认为是跋娑创作时期，因为首陀罗迦在《小泥车》里改

编了跋娑的戏剧《贫穷的善施》中的情节，前四幕是从中继承的。因此，《小泥车》的作者生活于四世纪至八世纪初之间，我们必须满足于这一相当不确定的时间推论，因为任何想要使它更加精确的尝试都站不住脚，或至少是有争议的。

《小泥车》属于一种在戏剧论著中被称为创造剧的梵语戏剧。按照理论要求，首陀罗迦的这部戏剧有十幕（创造剧规定可以有五幕至十幕不等），其情节并非取自史诗或往世书，而取自周围的现实生活，其主人公也不是传奇国王，而是普通人，是落魄的婆罗门善施。但首陀罗迦采用了创造剧的体裁，而剧本的一大特点就在于此，它的描写范围比理论所规定的大得多。他创作的即使不是现代意义上的社会作品，无论如何也是具有广阔社会背景和紧迫重大问题的剧本。他的作品没有大多数梵语剧本固有的个人崇高英雄主义理想，他努力描写出充满矛盾现象的印度社会。这一点决定了在《小泥车》里没有神话人物和非现实情景；这一点也决定了剧中人物类型的多样性和真实性，剧中人有奴隶和仆人、赌徒和小偷、法官和警卫、穷人和“不可接触者”——贱民。由此形成了印度戏剧中罕见的激烈冲突和生动情节，以及紧张和抒情场面、严肃和滑稽场面的交替，而后者使一些研究者将首陀罗迦的剧本与莎士比亚的某些作品作比较。

剧本的作者承认，他极力想做到的是在内容中包含所有的东西：有崇高的爱情，有人的习性，“有随心所欲的诉讼程序，有恶人的性情，还有命运的吩咐”。作者巧妙地将它们结合成两个情节。一个是爱情情节：贫困的婆罗门善施和他的女友——高尚但无权无势的才妓春军。另一个是政治情节：推翻残暴的八腊王并拥戴他的侄子——正义的阿哩耶迦为王。将两个情节连接起来是通过结构手段达到的（同一主人公既参与爱情线索又参与政治纠葛，阿哩耶迦成功地救出了善施和春军，并给他俩带来幸福），但尤其要归功于作者的完整构思。

在戏剧的结尾，善施这样讲述命运的强大无比：

命运不知羞耻地毁坏一些人，
把太多的财产赠给另一些人；
把一些人抬高到所有人之上，
使另一些人受辱、堕落……
它愚弄我们，不加选择；
它随意拨动和支配我们，似乎我们是
水轮上的瓦罐。

假如从字面上理解剧本里的这段话及其他许多类似的箴言，那么似乎其中的主要思想是揭示命运的冷漠无情，阿哩耶迦的被俘和获救、善施的灾难和成功、春军的厄运，这一切都归结为命运的意志。但作这样的结论会与剧本的总体精神发生矛盾。首陀罗迦所理解的命运是人的善行和恶行的总和，并且不像印度关于"业"的思想所教导的那样，命运形成于人的前世或来世，而是形成于他的现世生活中，它不是一下子形成的，但又是公正和无情的。因此，表面上看是由于命运，但实际上是由于自身的原因，善施逃脱了诋毁并战胜了敌人，他"变得贫穷是因为他善良"，而且朋友甚至敌人都说他是"最善良的人们的家长"、"饱学的明哲之士的镜子"、"品行端良的试金石"等等。因此春军与一般妓女相反，她是在鄙弃显贵和富人的膜拜而爱上穷人的情况下获得幸福的。正因为如此，剧本中以残暴、好色和不学无术的国舅桑斯哈纳卡为代表的八腊王的专制统治崩溃了。

·53

剧本的思想意图取决于首陀罗迦的戏剧固有的民主精神、对种姓偏见的鄙视和对普通人的同情。在戏剧中，善施和春军的相爱拆除了横挡在婆罗门和妓女之间的社会壁垒，桑斯哈纳卡的仆人有着比自己的主人善良许多的人性，甚至贱民刽子手也是善人。成为恶棍不是因为出身于某个种姓，而是因为"恶棍就是迫害好人的人"。剧中有两处台词答复了桑斯哈纳卡的自吹自擂，这些话也许可以作为给他的题词：

你枉然地说过品类，
如今问题不在品类，而在性质——
精耕细作的松软田地里，
有时带刺的杂草正在发芽。

在阅读《小泥车》时，我们会感觉到剧本逼真地表现了印度的日常生活，这较大程度上得益于首陀罗迦描绘剧中人的技巧。剧本的大多数主人公不太像《舞论》中的传统角色，然而表现得虎虎有生气，是一些棱角分明、有个性特征的人物。这首先指主要人物春军和善施，但在很大程度上也指次要人物——善施的朋友慈氏、小偷夜游、桑斯哈纳卡随从中的食客、赌场老板等等。国舅桑斯哈纳卡的形象在性格的生动性方面，是所有的梵语戏剧作品中最完美的。首陀罗迦在对他进行诠释时运用了对比色调，并在他身上结合了残暴和怯懦、自负和愚蠢、傲慢和不学无术。这些融为一体的特征创造出首陀罗迦所追求的讽刺和幽默效果，桑斯哈纳卡的语言特点同样也加强和突出了这种效果，他出口盛气凌人，假装博学，满是语法和逻辑错误，而且发音不清。



向拉甲祈祷的女舞者 片段 阿旃陀壁画 六世纪

在首陀罗迦的风格中没有迦梨陀娑柔和优雅的抒情，它简朴、活泼、坚毅，它的动感张力符合剧情的动作性。但首陀罗迦毕竟在有些描述插话中表明了他的作品完全有资格与印度戏剧抒情作品的优秀范例相媲美。剧本第五幕对大雷雨的描写首先属于此类插曲：

54·

这些黑压压的乌云，
好像塔马尔湿漉漉的叶子，
这些黑压压的乌云——
把太阳从天上偷走。
被滂沱大雨冲倒的
驴和蚁堆——
太阳慢慢下沉，
被致命的雨箭击倒……
乌云在闪电腰间堆积，
像大象般互相冲撞——
它们是在听因陀罗的命令，
用倾盆大雨，就像用银制的锁链，
捕捉大地？

但类似的片段无论多么完美，在剧本中并不多见。首陀罗迦在采用它们时非常谨慎。与梵语戏剧的一般规则相反，他分明为了情节和性格刻画

的激烈紧张而牺牲了描述的抒情性。正因为如此，首陀罗迦的戏剧比其他任何梵语戏剧更符合欧洲戏剧的规则，并在欧洲获得了也许比本国更高的评价。

虽然首陀罗迦的《小泥车》有一系列明显不合规则的特点，但如果将它视为与梵语戏剧创作的总体发展隔离的现象，那肯定是错误的。它与印度民间戏剧传统有着直接的联系。这种民间戏剧传统也反映在所谓的小型戏剧体裁（独幕的独白剧、笑剧等）中，究其本质，它们乃是描写日常生活的社会喜剧。同时，首陀罗迦的影响显著体现在古典时期的几个戏剧家的身上，而首先在最著名的剧作家之一的毗舍佉达多的创作中表现出来。

通常把毗舍佉达多的生活年代确定在七世纪。他创作了几个剧本，其中第一部采用了《罗摩衍那》的情节，只有一段流传下来。另一部为《王后与月护王》，像《小泥车》那样将爱情线索和政治线索编织在一起，它留下几段诗体残稿。只有第三部《指环印》完整保留至今。

这个剧本有几个方面值得注意。首先，它是为数不多的带有具体历史依据的梵语剧本之一。其中讲述了孔雀王朝月护王（公元前四世纪）的享有盛名的宰相遮那其与被他推翻的国王因陀罗的宰相罗刹的斗争。其次，这是唯一一部多幕梵语戏剧，其中不仅没有爱情主题和浪漫氛围，而且没有女主角，为数不多的女性角色的作用也极为次要。最后，也是最值得注意的一个特点：政治阴谋在首陀罗迦笔下只是情节的组成部分之一，而在这里却成为整个剧本的内容。观众在整整七幕过程中以毫不减弱的兴趣探究遮那其如何通过奸细、投诚者、谣言、偷偷扔下的信、精确算计的心理动机，设计了一个巧妙的政治圈套，并终于俘获了他对手中最后一个正直、聪明，但不那么谙于秘密阴谋的罗刹。遮那其的一次次用计成为剧本的结合力，它们决定了剧本结构和内容的所有因素。剧情的节奏一幕比一幕快，越来越多的面貌清晰的剧中人加入进来，使遮那其的计划得以实现。《指环印》的主人公和剧中人的目标坚定的思想和行动、精力充沛和几乎不靠诗歌装饰的语言，所有这一切（而不是各种情感）都形成了印度文学中罕见的戏剧张力。

但就连这个从梵语戏剧规范看来非同寻常的剧本，也基本上没有超出传统的范围，相反，它用非传统的材料充分强调了它的规则。这个剧本的特点是虽然它充满动作，但实际上其中没有斗争。遮那其对罗刹的胜利早就命中注定了，毗舍佉达多不仅彻底排除了遮那其行动过程中的一切障碍，而且似乎刻意不让观众对他的每一步计谋的成功发生怀疑。更值得注意的是，主要角色事实上没有对手。可以认为罗刹是假定的对手，但作者和观众对他与遮那其怀有同样的好感，在最初两幕中遮那其和罗刹就一直

用热情的恭维话相互道贺(尽管不是当面),而月护王的宰相的全部努力与其说是为了战胜对手,不如说是为了把他吸引到自己的阵营来。就像在带有叙事和抒情情节的戏剧里一样,《指环印》这部政治阴谋剧里的冲突归根结底是想象的,主角们的对立让位于他们的合作,剧本的注意力不是集中在事件的外部过程,而是集中在事件的内涵和意义。但同时,正如大部分梵语剧本那样,这层意义展现在伦理—哲学(法)的或情感(欲)的潜台词中,成为对印度圣书规定的人生第三目的(利)的诠释。传统上认为遮那其是著名政治论著《利论》的作者,根据这个传说,政治智慧艺术(正道)就成为毗舍佉达多专为遮那其写的这个剧本的内容基础。《指环印》直接指明了这一点。在楔子里,当戏班班头招呼女艺人上台时,毗舍佉达多就借双关语同时称呼戏剧真正的主人公,称她是"正道",是"生活福祉的保护神……王室的庇护人,所有国家事务的指导者"。同时我们可以这样判断:毗舍佉达多对政治、国君及其大臣们的职责问题的兴趣不是偶然或抽象的,而是在外来侵略重新破坏已经分裂和虚弱的国家的情况下产生的紧迫的爱国思想所激发出来的。毗舍佉达多用呼吁正道开始戏剧,又用一段呼唤结束戏剧:

55·

当外来危险威胁大地,
让雄强的国王,像毗湿奴那样
保卫它!

在梵语戏剧创作中,剧作家戒日王(或曷利沙伐弹那)走的是一条不仅在精神方面,而且在文字上比首陀罗迦和毗舍佉达多更遵守《舞论》规则的传统路线。据认为他创作了三个剧本:《璎珞传》、《妙容传》、《龙喜记》。但我们至今没有彻底弄清这几个剧本的真正作者是不是坦尼沙和曲女城强大的国王戒日王(606—647年在位),抑或是他的一个宫廷诗人。看来,前一种推测更可信,因为戒日王的同时代人、作家波那,中国朝圣者义净(七世纪末),诗人达莫德拉笈多(八世纪末)都赞扬了这位国王的文学天赋,并直接指出他至少写了上述三部戏剧中的两部。

《璎珞传》和《妙容传》被认为是戒日王的早期作品,无论从形式还是从内容上都像是孪生子。两部作品的情节都来自功德富的《伟大的故事》。其中叙述了犊子国传说中的国王优填王爱上美丽的女仆(第一个剧本里是璎珞,第二个剧本里是妙容),后来才弄明白其实她是个公主,国王就娶了她,让她也成为众妻之一。两部作品在情节结构、人物描写和总体情景方面与迦梨陀娑的《摩罗维迦和火友王》非常相像。这两部戏剧里看来没有

思想和情感深度，但它们的风格简朴而优美，剧情发展生动，个别地方的描写（例如《璎珞传》里的春节和《妙容传》里的御花园）就其诗意而言未必逊色于迦梨陀娑笔下的类似场景。戒日王在情节结构上也表现得很有技巧。情节实际上归结为计谋，相爱的人虽然遭到优填王的大王后仙赐的妒忌，但仍借助计谋幽会和相互表白。戒日王在这里运用了传统惯用的方法（扮装、偷听、描画心爱者的肖像等），但也运用了新的结构手段。比如《妙容传》整个第三幕是一场插入的戏剧表演，主人公们在观看演出时表白了自己的情感。这种方法使人想起莎士比亚《哈姆雷特》中著名的"戏中戏"，它成为戒日王之后梵语戏剧创作中相当流行的方法。

在戒日王的戏剧中最有新意的是《龙喜传》。很可能戒日王临死时还在写作此剧，而玄奘证实他此时刚刚皈依佛教。这一点也可以由下述情况得到证明：在这个剧本里的印度教观念与佛教思想相互混杂，而前三幕里戒日王惯用的爱情情节随后出人意料地以两个戏剧化的虔诚的佛教传说（太子云乘为了搭救裸蛇而自我牺牲）完结。剧本结构的混杂性使作品中别致地结合了各种最不同的因素：抒情描写和紧张情节、滑稽场面和道德训诲。比如第三幕开始时描写了云乘和他的情人摩罗耶伐底的婚礼，随后发生了丑角、醉酒的宫廷官员和嘲弄他们的女仆们的滑稽争吵，接下来是主人公的热恋对话，又突然被战争开始的消息打断。当这一幕结束时风流倜傥的求爱者云乘成为一个模范的佛教徒，他拒绝与任何敌人交战，而只与自己的罪孽斗争。戒日王当时没有足资模仿的直接范例，而他的前两部作品有迦梨陀娑的创作为仿效对象，正如我们所见的，这使他的这部作品缺少结构的严整性。但是在《龙喜记》的内容里更加深刻地反映了他的个性，并更加广泛地实现了梵语戏剧多重结构的可能性。 ·56

看来与戒日王属于同一时代的还有两位印度剧作家摩亨德拉沃尔曼和婆吒那罗衍，他们的创作虽然涉及的方面不同，但预示了后来几百年里梵语戏剧发展的某些倾向。摩亨德拉沃尔曼是第一部保存完好的印度闹剧《醉鬼传》的作者。此剧嘲笑了耆那教、佛教和湿婆教和尚的贪财和好色。婆吒那罗衍的一个剧本《结髻记》描写了《摩诃婆罗多》的内容，属于英雄体裁"传说剧"。但就如古典时期结束时的叙事诗歌那样，繁琐的描写和过分的修辞抹杀了主题、人物性格、情节的作用，因此这个剧本几乎失去了戏剧紧张性和可看性，充斥着大量细节，掩盖了主要情节，只能以华丽的语言引人注意，而缺乏诗意的表现力或情感的可信度。

但毕竟在婆吒那罗衍当时或他身后约一两代的时间内，印度出现了一位作家，他的作品成为梵语戏剧创作中的最重要篇章之一，成为古典戏剧时期的某种总结。这位作家就是《茉莉和青春》、《大雄传》、《罗摩后传》的

作者薄婆菩提。薄婆菩提的生活时期基本已经确定。他是曲女城国王耶索沃尔曼（八世纪上半叶）的同时代人，并可能是国王的宫廷诗人。他出身于显赫的婆罗门家族，并受过良好的教育。用他自己的话说，他喜欢戏剧，也喜欢与艺人交友，但看来在薄婆菩提生前，他的作品并未获得承认。在《茉莉和青春》的序言里，薄婆菩提用含有悲愤的口吻写道："我周围的那些人轻蔑地评论我，实在缺乏见识，我的作品不是为他们而作的。总有一天会出现或者诞生出精神上与我相近的人，因为时间是无尽的，大地是无垠的。"

薄婆菩提是正确的。在他死后不久他的戏剧就在印度得到了不低的评价，有时比迦梨陀娑的戏剧得到的评价更高。

在薄婆菩提的三个剧本里，展示了他多方面的才能。按照《舞论》的规定，每个剧本必须有一个主要情调，一种"味"。据薄婆菩提自己说，他的《茉莉和青春》里主导的味是艳情，《大雄传》里主导的味是勇武，而《罗摩后传》里主导的味是悲悯。虽然这几个戏剧的区别不仅在于情感内涵，而且还在于主题、改编情节的方法，但它们同时还有相同的东西，这可以称为诗人的气质，或者更准确地说是诗人的创作立场和创作方针。

薄婆菩提用《茉莉和青春》来检验自己写作"创造剧"体裁的功力。就像在首陀罗迦的创造剧里那样，剧本大部分内容都是作者自己想出来的，剧本中的日常生活背景组成了城市中间阶层的充满大事的社会生活，也组成情节基础——复杂的爱情纠葛。但首陀罗迦关注的焦点是道德和社会问题，而薄婆菩提倾全力于表现爱情的力量和它的勃发，并把自己的主人公从失望带向希望，从希望带向分离的痛苦和死亡的恐惧，从死亡的恐惧带向相互占有的喜悦和家庭幸福。在《小泥车》里没有任何超自然的东西，作者在各方面努力做到遵循真实的生活规范，而薄婆菩提则在情节中大胆引入幻想场景（如第五幕里女妖和神灵在墓地舞蹈的场面），他有时需要这些场景，以便加强主人公的情感。最后，与首陀罗迦不同，薄婆菩提的才能完全不在幽默，他也不遵守传统，比如不采用几乎必需的小丑角色。薄婆菩提甚至似乎以极为严肃的姿态来讲述原本很滑稽的情节，而这种严肃的态度出自于坚定不移地希望弄清在各种事件的外部基础背后的情感本原，这使得《茉莉和青春》和薄婆菩提的其他戏剧很相似。

在《大雄传》里，作者像他的许多前辈和后继者一样，采用了《罗摩衍那》的情节。但薄婆菩提用崭新的态度对待组成著名史诗的事件。根据《罗摩衍那》编成的早期戏剧与其说是情节统一的剧本，不如说是多少有点认真的"人物转述"，是角色走马灯式变换的万花筒。它们的结构仅仅取决于史诗故事的连续性。薄婆菩提也试图使主人公生平中绵延十四年的无数

57·

叙事情节具有戏剧统一性。为此他着力于寻找自己的戏剧结构核心，并在“十首王的嫉妒”的主题中找到了。薄婆菩提在第一幕里就坚决不遵循跋弥的经典《罗摩衍那》，而将十首王描写为悉多的追求者之一。他的求婚失败了，而悉多则挑选罗摩作自己的如意郎君，于是十首王决心报复罗摩。剧本后来六幕的事件就像一张阴谋之网，十首王用它们来包围已获成功的对手。这些阴谋五花八门，设计精巧，但最终以设计者的彻底失败而告终。

但假如认为薄婆菩提的情节创新的唯一目的是使他的戏剧具有严整的结构，那是不正确的。情节创新在一定程度上适应了作者原有的意图，要为所描写的事件寻找心理依据，这种心理依据同样也会成为揭示主人公性格的钥匙。寻找此类心理依据成为薄婆菩提第三部戏剧的基础，它在印度被公正地评价为优秀的作品。

《罗摩后传》的情节是关于罗摩和悉多分离的史诗传说。它在薄婆菩提之前已经被跋弥、迦梨陀娑、跋底和其他一些印度诗人改编过。但薄婆菩提感兴趣的与其说是这个传说的内容本身，不如说是其中体现的情侣分别的全人类主题，而在解释这个主题时他使用了区别于前人——包括创作《沙恭达罗》的迦梨陀娑的另外一些方法。

薄婆菩提寻找解答的第一个问题是：高尚的罗摩怎么可能赶走忠于自己的悉多？其实迦梨陀娑在提出这个问题的同时为豆扇陀作了辩护，认为他丧失记忆是隐修者诅咒的结果，再加上沙恭达罗丢失了指环。薄婆菩提不愿借助任何外力和环境来解决问题，他描写了罗摩心中责任和情感的痛苦斗争。在第一幕里罗摩和悉多仔细观看一幅幅画面，画中映出他俩昔日的命运。以往的悲伤景象在这些画面里与幸福场景交替出现，主人公的眼泪也随之换成微笑和开怀大笑。但整个这一幕满是悲痛的嘲讽，因为观众从开场白中已经听到了民众的不满，他们怀疑悉多对罗摩的忠诚，主人公们提到的过去在观众眼里正与他俩的现在和悲惨的将来混杂在一起。当疲倦的悉多在丈夫手臂上熟睡时，罗摩意外地获悉了臣民的不满。国君的责任要求罗摩赶走悉多，而作为相信自己心上人清白的爱人，他的责任则是不顾假传的责难。罗摩是模范的国君，因此他服从了国君的天职。薄婆菩提没有提到罗摩是对还是错的问题，但他巧妙地描绘了无法解决的生活冲突在人心中所引发的那种痛苦和不安，此时只有个人的良知才能成为勉为其难的审判者。“呜呼，”罗摩悲哀地哭喊道，“我现在觉得世界秩序纷乱不堪，人生毫无意义，宇宙是荒无人烟之地，生活也毫无趣味。我的肉体只是不幸的根源，我得不到支持，又没有希望……那轻信地沉睡在我胸中的是我珍贵的妻子，我全家的幸福……像献给噬血的恶魔的牺牲，而我必须残忍地将她赶走！”（第一幕第四十九节）

薄婆菩提想回答的第二个问题是，悉多怎么可能原谅罗摩？迦梨陀娑笔下的沙恭达罗实际上在遇到丈夫之前就已经原谅了豆扇陀，她甚至没有一点他有罪的想法。在薄婆菩提笔下，相爱者真正结合之前就已达成了内心的精神和解。悉多不露声色地注意着进入静修林的罗摩，他俩曾一度在那里共同度过第一次放逐的岁月。诗人将对过去的回忆放到现在。罗摩觉得遥远群山像从前一样，随着耳畔传来的鹦鹉叫声出现在眼前，在所有长满树木的小丘之上，快乐的扁角鹿四处奔跑，小河岸边，苇草不知为何窃窃私语。但悉多从前曾与它们在一起，当国王想到这一点时，过去慢慢淡出，现在他悲伤地发觉不仅他的生活变得两样，而且时光流逝也改变了河流的走向、树冠的方向，甚至动物的生活道路。悉多看到了罗摩的绝望，只是两次用自己的手轻轻使他恢复清醒，委屈渐渐开始让位于怜悯，而怜悯又让位于爱情。薄婆菩提巧妙地描绘了悉多各种各样情感的汇合和分流。她开始只是简单地称罗摩为"君王"，到后来才称他为"我高尚的主人"，最初她感到自己因他的残忍而受屈辱，后来她愿意理解他，再后来自己承认"屈辱的放逐之刺"已经从心中拔去。

58· 因此在结尾的第七幕里，薄婆菩提描绘了罗摩的生活情景，诸神在其中担当了主角。这个剧本的情节一直与现实情况相互交织，随着剧情的发展，最后出现了罗摩和悉多的会面。他俩的和解不仅是情节上的题中应有之义，而且也是《罗摩后传》的整个心理结构的必然归宿。

在《罗摩后传》里，就像在薄婆菩提的其他戏剧中一样，经常存在这样或那样的缺陷。确实，薄婆菩提有时用对事件的叙述偷换对事件的描绘，而且他的剧本似乎原本主要准备用来朗读，而不是用来演出。薄婆菩提偏爱玩弄辞藻，他的风格里有很多拿腔拿调的东西，偏重激情，缺少和谐，他的语言过分复杂和做作。但所有这些都是薄婆菩提的编剧技巧所固有的，其实与同时代其他作家一样，这些东西没有破坏他的作品的内在真实、真诚和诗意。而且，在古代作者可能达到的那种程度内，薄婆菩提的作品里表现出的那种对人的心理的兴趣、对个体本身的兴趣的力度，是其他任何一个古印度诗人难以企及的。

薄婆菩提剧本的结局照例是大团圆。但他没有因这些结局而从主人公所遇到的冤枉磨难和命运的不公正中除去痛苦。他能够在自己的作品中揭示人生的深刻冲突，而印度艺术古典时期繁荣阶段的诗人迦梨陀娑笔下的和谐世界，终于在这个时期结束时被诗人薄婆菩提破坏了。

如果说具有稳定特点的文学史诗和戏剧体裁形成于马鸣和跋娑的作品之中，形成于《舞论》的经典规则之中，那么作为独立文学品种的抒情诗分

支及其分化则稍晚形成。教诲的、劝善的抒情诗体裁流传得最为广泛。

言简意赅的格言式训诲自古以来在印度受到很高的评价。它们可以在《梨俱吠陀》、梵书和奥义书里见到，它们组成了佛教和耆那教宗教文学的最重要部分，渗入了《摩诃婆罗多》，添附进文学史诗和戏剧，在很大程度上决定了框架小说的特点。

从公元一千纪中期起，单独的格言开始汇编成集。一部分格言出自其他体裁的文学艺术，另一部分看来是编者自己创作的，还有一部分来自口头和民间诗歌集，但经过了文学的和书面的加工阶段。

虽然没有任何根据，但最出色的格言集据认为是《利论》的著名作者遮那其所作。格言集以不同的名称流传至今，版本繁多，各式各样，内容和所含诗歌数目都不相同。大多数诗句用史诗韵律输洛迦写成，它在印度教诲诗中就类似于古希腊箴言诗中的哀歌体二行诗。从内容看，集子中的格言五花八门，其中许多提出行为规范，另一些论及妇女、贫困和财富、国君和大臣，再有一些涉及宗教、教育、道德责任等问题。诗歌在集子里的排列没有任何结构或主题上的原则，每一节诗都形成独立的整体。同时，个别格言运用对比，采用固定程式、句首重复或句尾重复等，它们的箴言式结构除了便于记忆以外，还是无可争议的艺术珍品。每当枯燥的说教被具体形象或比喻激活之时，就更加让人感觉到这一点：

与善人接近使恶人变善，
但善人身处恶人之中却不移自己的秉性；
大地缘鲜花而芬芳四溢，
但鲜花永远不会发出泥土的气味。

除了教诲性诗歌以外，公元一千纪后半期，宗教抒情诗在文学中广为传播。它同时作为吠陀和史诗、往世书和佛教徒、耆那教徒的经典文学里的一种宗教诗歌、颂诗和吁神诗体裁而定型。古典时期宗教抒情诗惯用的形式是颂诗（赞）。这些颂诗充满哲学思想，有时明显带有深厚的宗教感情，但几乎总是按照典雅诗歌的规则写成，采用复杂的韵律和修辞装饰，它们是佛教徒给佛陀和菩萨，耆那教徒（如七至八世纪的诗人玛纳通伽和迪瓦卡尔）给耆那教导师和预言家，印度教教徒给毗湿奴、黑天、湿婆、难近母、太阳神和其他神献上的赞歌。

在印度教宗教抒情诗里，主要倾向是详细描绘神的外貌，这源于色彩肖像绘画传统的法则。同时不管由于哪个细节，作家笔下的形象使人回忆起神的某次传奇功绩，此时颂诗的一部分还采用英雄叙事歌谣形式。比如七

世纪初的诗人波那献给准胝女神的颂诗《愤怒女神百颂》就是一例。作者在其中细腻地描写了女神的外貌,直到她的脚趾,顺便转述了难近母[①]消灭牦牛国恶魔的神话故事。波那的同时代人摩由罗的《太阳神百颂》更具哲理。摩由罗在自己的颂诗里没有给苏利耶(太阳神)添加任何拟人的形式,但把他尊为宇宙能量的象征:苏利耶的光芒就像渡船,帮人们渡过日常生活的恐怖海,他的圆炼就像最终解放的大门,而太阳神自身使人和众神成长,维持世界秩序,与梵天、毗湿奴和湿婆同样重要。

古典时期临近结束时,颂诗中对神的热烈颂扬开始带有性感情调,其中的内容已经可以辨认出宗教激情和色情的融合,这样的融合体后来成为黑天派诗歌和密教诗歌的特点。



耍球女 浮雕 布巴内斯瓦尔 十世纪

迦梨陀娑的传统长期以来给予爱情抒情诗决定性的影响。二十二节的长诗《打碎的瓦罐》是《云使》的直接仿效作品,后来人们把它归为迦梨陀娑所作。《打碎的瓦罐》的主要内容是与《云使》相反的情景:年轻的妻子托流云向未出场的丈夫传递信息,但在长诗中既没有迦梨陀娑的抒情风格,又没有他的诗学灵感。

除了迦梨陀娑以外,印度传统在爱情诗作者中间高度敬重摩由罗。他写了苏利耶颂歌,又写了《摩由罗八咏》,赞美一个急忙赶去约会的美丽少女。印度传统还特别看重《阿摩卢百咏》的作者阿摩卢。

印度传说讲到阿摩卢时说,他的面貌像大名鼎鼎的哲学家商羯罗,以便感受爱情的全部快乐,然后在百咏里向人们讲述这些快感。但把阿摩卢与生活在九世纪初的商羯罗看作真正的同一人没有任何根据,因为伐摩那已经引用了阿摩卢的诗,很显然这些诗句早在七世纪末就已广为人知。

阿摩卢的《百咏》是印度抒情诗中常见的爱情速写汇集,它们很像哈拉

---

① 在印度教里准胝女神的一个形象似难近母。——译注

的诗句。但是阿摩卢再现的场景缺乏哈拉固有的那种民间色调，其中的大自然图景已经没有多少重要作用。阿摩卢的描写风格生动活泼，相当简明，但与哈拉相比，他诗歌中的各式各样的修辞手段和音律效果具有无比重要的意义。

阿摩卢风格的最大特点是紧凑（印度古代批评家和诗学理论家欢增指出，阿摩卢的艺术小品内容如此丰富，就像篇帙浩繁的长诗）和秀丽。在他的主人公们的争吵与不和中，顽皮任性和误会多于痛苦，在他们的爱情中，打情骂俏多于激情，但几乎每一个场景都染有幽默色调并充满内在的美妙。比如佯装生气的年轻女郎赶走自己的心上人，但如果该男子就此走了或表现得很听话，她就真的非常生气了；年轻的妻子看丈夫正在熟睡，就俯下身子想去吻他，但发觉他假装闭上眼睛骗她，于是窘得扭过头去，等等。阿摩卢的诗突出了情景发噱的一方面，而且几乎总是带有讽刺并很自然，不含教训意味。 ·60

阿摩卢爱用的结构方法是对话：

——夜，松软又恬静，
你急急忙忙要上哪儿去？
——我去找那个人，
我爱他甚于生命。
——你怎么不怕只身
闯进伸手不见五指的黑暗？
——勇敢的弓箭手卡玛[①]和我在一起，
他一路保护我。

有时在阿摩卢的诗句里透出更加庄重的语调，但他此时感兴趣的与其说是深邃的激情或对爱情的自我牺牲精神，不如说是表达这些感情的巧妙或令人意外的形式。年轻人在分离前对姑娘说：

——我的美人儿，这些时日，飞驰而过，
仿佛瞬间，只需一闭眼！
——好的，我紧紧闭起双眼，
于是忘掉，世界怎样。

---

① 爱神，佩带五支彩箭。

——我会回来。——那么,你归来会使朋友
兴高采烈。
——那告诉我,你要带什么呢?
——给坟墓带一掬清水。

像其他梵语抒情诗集一样,阿摩卢的诗集流传至今的是较晚和相当不完善的抄本。在这些抄本中只有第五部分彼此相同,各部分的排列并不相同,因此某些研究者认为《阿摩卢百咏》不是一部独创的作品集,而是一部由某个编者编成的诗集。但阿摩卢诗篇中修辞手段和方法的一致,诗篇情感音调的一致,令人信服地说明其中大部分诗歌即使并非由一位诗人所作,也应当出自同一诗派或至少具有共同抒情气质的几位诗人之手。

阿摩卢的创作就像波那和摩由罗的创作一样,证明七世纪时沙塔卡(百咏)成为印度抒情诗的主要体裁。虽然从形式上看,这种体裁的突出特点是将百段诗歌结为一集,但它的前提是需要有某种主题和情感的一致性,因此百咏虽然带有一些例外,仍可以看作一种由一百段独立的但毕竟有内在联系的诗歌组成的长诗。百咏体裁的这一特点在七世纪最杰出的抒情诗人伐致呵利的诗歌遗产中表现得特别明显。

关于伐致呵利存在着许多相互矛盾的传说和故事。最有趣和可信的说法见诸中国人义净的西行记述。据他记载,大学者伐致呵利死于他到印度取经前四十年(即 651 年),写过文法专著《声明论》和其他许多在印度广为人知的著作。义净把伐致呵利描绘成佛教徒,但是说他经常游移于出家生活和尘世生活之间。义净说,他一度遁入寺院,但随即要求学生为自己准备一辆板车,以便尘世诱惑在身上一占上风,就能立刻离去。义净为此还援引了一首诗,伐致呵利在诗中还因为这种动摇而责备自己。

中国西行者在自己的记述里没有提到伐致呵利的百咏。此外,伐致呵利在自己的百咏里表现得与其说像一个佛教徒,不如说像一个湿婆教徒。而义净关于伐致呵利个性的故事在内容和精神上毕竟那样符合流传至今的归于他名下的诗歌,故而大多数学者倾向于接受一个假设,即文法家伐致呵利和诗人伐致呵利其实是同一人。

伐致呵利的文学遗产有三部百咏:《艳情百咏》、《正道百咏》、《离欲百咏》。保留下来的百咏稿本满是文词和内容上的增补,其中有些诗节出自《五卷书》、《沙恭达罗》、《指环印》,有些诗节各选本认为是别的诗人所作,因而很遗憾,如今想大致准确地拟构百咏的原本是不可能的。虽然无法在全部范围里恢复原本,但我们仍能够十分明确和足够充分地评判伐致呵利作品的性质和特点。

我们根据百咏这个同样的题目即已明白，伐致呵利的创作与古印度哲学的传统生活观点有关。这里指的是爱欲、行为实践和精神解脱。但无论其他印度诗人怎样做，传统主题在伐致呵利那里受到了主观诠释，有时表达得如此清晰，以至于个别诗段读来仿佛是诗人的一段抒情自白。伐致呵利作品的基本主题是与自己沉湎于生活的幻想诱惑作斗争：一方面是女人、王宫、财富，另一方面是对感官欢乐的漠视，是明智思维、无欲，这就是伐致呵利诗歌里支撑抒情张力和决定每一部百咏内容的两个极端。



这一点特别清晰地表现在《艳情百咏》里。百咏的一部分诗节颂扬了女性美、相互爱恋的幸福、激情的力量。坠入爱河的姑娘在凉爽的树林里徘徊，忐忑不安，分不清白天和黑夜，围巾围在脸上，遮住月光，因为她把月光当成了太阳炽热的光芒。而诗人没有别的光芒，除了他的至爱，假如没有她，"整个世界就将一片黑暗"。女性具有令人惊讶的力量。男人能够制止发疯的大象，能够打死狮子，但无法抵抗爱神的魔力：

你要相信，诗人对女人一点也不懂。
他们反复告诉我们的只是——女人是弱者。
但假如因陀罗自己也败在女人的目光下，
怎么有权说她是弱者？

可是须知女人是如此常常用心思做坏事，因此百咏的另一部分完全是另一番腔调。当受到多人爱恋之时，她就像琼浆玉液，但她反而报之以掉头走开，她会变得比毒药还坏。越来越多的诗段吟咏爱情的失意。诗人抱怨女人的善变、轻浮和残忍。伐致呵利写道，知识的明灯始终在人心中放射光芒，直到爱欲的气息熄灭。伐致呵利在一段诗中通过文字游戏使人相信，女人的脸是"月亮宝石"（或"美得像月亮"），头发是"蓝宝石"（或"蓝黑色"），手掌是"红宝石"（或"粉红莲花色"），她们全都"像是用宝石做的"，而在另一个地方，诗人仿佛故意在反驳自己：

为什么我们一定要称颂脸庞为月亮，
称颂双眼为一对蓝色的莲花，
称颂构成活的肉体的
组织为金粒？
只有蔑视真相的傻瓜，
才相信诗人虚假的妄想，
沉湎于光滑的皮肤、肌肉和骨骼构成的

美丽躯体。

与称颂爱情欢乐的诗段相反，伐致呵利越来越多地断言，美丽是一种罪恶，而女人是毒辣的，像蛇一样。

幻想破灭的主题也出现在伐致呵利的第二部百咏（《正道百咏》）里，但现在它已经在另一个社会层面上获得了解决。

诗人很少有反抗精神，他只是表明自己对财富、掌权者逐渐失望，表明自己对他们独裁的不公很了解，但这赋予他的诗段以社会抗议的色彩。比如，他满怀悲痛地写道，他当时所有的德行都与金钱有关，而“高尚也好，善良也好，勇气也好，没有钱，都是空谈”。他抱怨臣民无法无天，并尤其常常说到国君们的恶行，他们本来理应“像母牛哺育牛犊那样养育自己的人民，因为他们的全部利益都依赖人民”，而他们却沉迷于傲慢无礼，蔑视真正的朋友，笼络“那些本来应当像射向心脏的箭那样唯恐避之不及的恶棍”。

伐致呵利只有用知识来对抗财富和国王的强权，没有知识“人就会变成无尾和无角的动物”。诗人这个名称由此成为他的骄傲，因为诗人具有“永不磨灭的知识成就和精神财富，它们是偷不去的”。但知识也像诗学才能那样无论何处都得不到尊重，因此伐致呵利觉得摆脱世界虚妄和不公的唯一途径是离欲和隐居。

《离欲百咏》仿佛包含诗人对人生的全部思考，隐居主题成为其核心内容。伐致呵利在这部作品里呼吁“靠果实和块茎生活”，“进入森林，在那里听不见不足挂齿的国王的声音，这些国王愚蠢，疯狂变态地追求财富”。他觉得迷恋生活和它的感官快乐是荒谬的，要知道“享乐瞬间即逝，就像电光闪耀”，而人生是“短暂的，就像莲叶表面的雨滴”。时光会将繁华的城市、强大的国王和脸庞像月亮的美女甚至诗人的颂歌都变成尘埃，只有禁欲、断念、冥想无限，才能对抗时光的破坏力：

白天和黑夜，两副骰子，
玩耍，虚掷光阴。
我们人类，是时光老人面前
棋盘上的小卒。

62· 因此伐致呵利一再恳求自己的理智不要去寻求“脆弱的尘世享乐”。

但伐致呵利是真正的艺术家，他更像诗人而不像宣教士，因而不能把他热情洋溢的诗歌内涵简化为枯燥的传统教义。就像《艳情百咏》反映出他在迷恋女性和情欲以及对之感到失望之间的动摇，或像《正道百咏》对现实

的挖苦怀疑背后经常隐藏着愿望无法实现的苦恼，在《离欲百咏》里冷漠和离世思想也与诗人的本性一直处于痛苦的纷争之中。伐致呵利承认他仍然渴望生活，尽管他什么也没获得，却还是在“没有出路和危险的道路上”徘徊，“像胆小的乌鸦”，为人效劳并从他人那里得到食物。隐居、禁欲、冷漠等等，这就是诗人面前显现的唯一拯救之路，但它似乎无法使诗人摆脱尘世的愿望：

我一度白天吃
施舍的微薄食物，
穿碎布缕缕的
破衣服。

赤裸的大地，是我的眠床，
自己的身体，是我的仆人。
呜呼，对这个世界的依恋
不让我安宁。

就像在所有梵语抒情诗中一样，伐致呵利的每一段诗都是一个自给自足的整体。个人的思想、独立的思想使每段诗精神饱满，而长韵律的大容量形式照例将内容集中在一段诗里，这些内容有时完全足够作一首较短的长诗。然而，百咏的诗段正如我们所认为的，并非简单地一首接一首排列，而是仿佛整体创造出一幅作者周围现实的综合图景。这幅图景非常动人，因为里面反映了诗人的主观情绪，但它无疑又具有客观的价值。这图景时而美妙，时而充满矛盾，时而也是悲惨的现实。伐致呵利诗歌背后的这种现实是他的前辈诗歌里所没有的，但它清晰地体现了古典时期结束时印度诗歌的世界感受的某些重要特点。

梵语文学的主要体裁史诗、戏剧、抒情诗都是诗体。虽然印度诗学理论从来不认为艺术作品必须要有韵律形式，但因为源自吠陀时代的稳固传统，散文在古印度文学中起的作用相对较小。因此古典时期唯一的纯散文体裁梵语小说尤其令人感兴趣。其实，这种体裁只能勉强被称为小说，因为它不仅与近代的欧洲长篇小说很少共同之处，而且与古希腊罗马晚期的小说也大不相同。梵语小说照例对情节不感兴趣，作者的注意力转到对插入的自然、城市、隐修园林、主人公外貌等的优雅描绘，转到各种修辞效果和修辞技巧。换句话说，梵语小说实际上总体吸收的是晚期叙事诗的原

则，但它与文学史诗不同，假如它的内容不取自童话和民间创作，而像叙事长诗那样，取自古代英雄传说和神话，就完全可以看作是文学史诗的散文变体。

但至少保留至今的一部梵语小说——檀丁的《十公子传》不能完全纳入上述体裁范围。

像其他小说家那样，在檀丁笔下相当清晰地表现出他对史诗优雅文体中繁复描绘的追求，他像他们一样不反对展示自己对“爱欲知识”或“政治技巧”的熟悉。但同时他又完全保持了娱乐性叙事和纯叙事趣味，保持了熟练编织纠葛的才能，最后，还保持了敏锐的洞察力和描绘真实生活的意图。

《十公子传》说的是公子王乘和他的九个同伴的故事。他们命中注定要长期分离，然后再相遇并一个接一个讲述自己的奇遇。因此小说的结构非常接近框架故事。不同之处在于，框架故事里插入的情节是用来作为例证的，与框架内容没有任何关系，而在檀丁笔下，插入内容虽然也是完全独立的，但在某种程度上补充了关于王乘命运的主干叙事，这就使小说情节获得了某种统一性。

63· 然而，正如在框架故事里那样，这部小说的通篇含义恰恰存在于插入的情节故事中，每个插入故事组成单独一章。檀丁用更换讲故事人的方法为各人的冒险故事制造稀奇古怪的万花筒，他在其中引入大量各式各样的角色，他们来自所有的社会阶级，主导着不同的生活形态。读者眼前走过了一个个机敏和幸运的公子和公主、被逐的国王和残酷的暴君、热情却轻率的情人、变戏法者、真假苦行僧、艺妓、傻乎乎的生意人、郎中、高尚的小偷、胆怯的警卫等等；读者与主人公一起进入赌场，参与斗鸡，观看舞女们的优美动作或姑娘耍球。有时超自然力——主要是各种神魔加入事件进行过程，有时在叙述中编入广为流传的神话主题，如神奇的返老还童、奇妙的篮子、解除饥渴的护



毗湿奴和吉祥天女 迦鞠罗诃的寺庙 约十世纪

身符，但故事的总体真实色调几乎没有因此而受损，檀丁笔下描写现实生活的深度和真实程度使人想起首陀罗迦的《小泥车》，檀丁在这方面甚至胜过了他。

檀丁故事的生动和有趣大大增强了遍布于小说中的幽默场面，同时有些滑稽情节，比如艺妓卡玛曼戛里引诱“伟大的品行端良者”、长老马里奇（第二章）或描写始终遵循《利论》训诫的国王的可怜处境（第三章），都具有明显的讽刺色调。但在檀丁描写的风俗画中，很难发现他自己的正面理想，他准备不分种姓和身份，无一例外地嘲笑所有人：国王、婆罗门、苦修者、商人、普通手艺人、农人。小说甚至对神也不太尊重，只有主要在为任何非道德行为辩护时才提到神（如艺妓为了使长老马里奇相信拒绝肉体享受是有罪的，因而向他历数天神的恋爱冒险行为）。总之无论什么样的道德问题都不能使小说主人公们激动，也不能决定作者对这些人的态度。一个叫名声的公子利用庙宇和女神难近母的名字来行骗；另一个叫献铠的公子勾引别人的妻子，然后在她帮助下杀死了她的丈夫；第三个公子叫卸铠，是个狡猾的小偷，他到处抢劫，毁坏了整座城市。诚然，献铠为自己辩解说，他与王后迦梨帕松达里的关系在他们的前生已经预先决定了，而卸铠大肆抢钱是为了奖给被妓女掠光的商人，但其实他们一点也不掩饰他们所做一切的唯一目的是个人成功。“在这个世界上，”公子计护说，“成功并不给没有毅力的人增添力量。但假如人们不疏忽轻视，他们就会永远将个人幸福掌握在自己手里。”

小说作者认同这种坦率的反宿命论的、同时也相当自由的道德。况且他的主要任务是创作一部非教诲的消遣作品，一部充满虚构和有趣冒险的故事。

假如把檀丁的作品看作西欧流浪汉小说的远祖和某种相似现象，那倒是十分有趣的。但这种类比也许并不正确。后来，特别是在近东文学中获得广泛流行的描写日常生活和冒险故事的中篇小说和短篇小说，与檀丁的小说倒要近似得多。这些小说往往发展为庞大的系列，例如举世闻名的阿拉伯故事集《一千零一夜》，其中对神秘和神奇事物的兴趣和对平凡的日常琐事的关注非常自然地融合在一起。

· 64

檀丁除了创作《十公子传》以外，据认为还创作了在印度流行最广的诗学论著之一《诗镜》，以及另一部只留下断片残章的长篇小说《阿凡蒂桑达利传》。但是有一种情况值得注意，即《诗镜》中的一些理论规则在《十公子传》中公然受到破坏，而《阿凡蒂桑达利传》虽然一部分内容也与檀丁的第一部小说相互呼应，但在风格和叙述方式上却与它断然有别。由于这个原因，也由于其他一些理由，疑问产生了：是否这三部作品的作者是同一个檀丁？而《十公子传》的创作年代要依据专家们对此问题的解决来确定。专家推测，如果

《十公子传》和《阿凡蒂桑达利传》是不同作者所作，则《十公子传》创作于七世纪初，而如果是同一个作者所作，则《十公子传》只能作于七世纪末。

在七世纪还生活着另一位印度小说家苏般度。但他的小说《仙赐传》无论就目的而言，还是就精神而言，均与《十公子传》甚少相似，并以其特有的细腻记叙和精致修辞成为梵语体裁的传统典范。

《仙赐传》的情节是一个充满神奇因素的故事，讲述了王子康达纳克图和公主仙赐的爱情。他俩互相梦见，在经历了许多奇遇以后终于喜结良缘。这个情节几乎完全没有因插入故事而变得复杂，但它也没有引起作者多大的兴趣。对景观、女主人公的美貌、男主人公的英勇、战斗场面的长篇细腻描写足以弥补插入情节的不足。虽然一部分这样的描写不无表现力，但它们充斥着过多的色彩和形象，总体上冗长得令人厌烦。苏般度利用梵语的特点创造出很长的复句，用各种修辞手段、学术引文、同辅音法和谐音来装饰自己的描写，围绕每个概念堆砌无数形容词，于是一句句子在小说中经常占据将近一百甚至超过一百行。

看来，展示掌握语言的高妙技巧是小说的真正目的。印度人认为苏般度是瓦克罗克提——生动形象的语言（字面意义为“曲折”语）的无可超越的大师，他本人也称自己的小说是文学手法的宝库，并特别自豪，因为其中每一个音节都玩出这样或那样的语言花样。即使这种说法有点夸张，但毕竟也有一点事实依据。苏般度的语言游戏确实无与伦比，而且他的几乎每句句子都在做语言游戏。小说的语言特性如此惊人，以至于它实际上无法用另一种语言翻译，但即使这样也不能弥补小说缺乏真正的叙事动作的缺陷。

最后一位重要的梵语小说家是波那。他的生卒时期略晚于苏般度。虽然他与自己的前辈同样有许多不足，但他分明以多方面的才华超过了苏般度。除了我们已经提到的给准胝女神的宗教颂歌以外，波那还写了两部散文体小说《戒日王传》和《迦丹波利》，至今在印度享有盛誉。波那在梵语文学史上是一个杰出人物，还因为他是唯一一位古印度作家，我们对他的生平已有可靠而比较充分的资料，而且这些资料来自他本人。《戒日王传》的最初几章正是波那的自传（这种体裁在古印度文学中是前无古人后无来者的），作者在其中描写了自己的祖先、父母，讲述了他所亲近的人、他在印度各地游历的情景，最后讲到他怎样进入戒日王位于曲女城的王宫，成为宫廷诗人和国王的录事。由于这些故事，我们不仅足以准确地确定波那的生活时期（他写作小说《戒日王传》距 647 年戒日王去世不久），而且也可以借此想象他周围的人、他的文学趣味和政治偏好。

这篇自传性序言已经表明，《戒日王传》不完全是一部普通的小说。如

果说苏般度的《仙赐传》是神话故事，檀丁的《十公子传》经常被称为印度的"流浪汉小说"，则《戒日王传》就使人想起历史小说或编年小说。波那将国君戒日王作为小说的主人公，并试图描绘他当政时的真实事件。然而只有根据印度的标准才能把这部小说看作真正的历史小说。尽管他的某些情节的真实性得到铭文和其他间接证据的确认，但波那很少力图描绘自己时代的政治历史或表现有内在连贯性和规律性的事件。具有历史价值的主要是宫廷的军队生活的活生生画面、佛教与其他宗教派别的关系，而波那的主要目的是采用梵语文学中描绘史诗或小说主人公的一切著名手段，赞颂自己庇护人的生平。因此就有了小说第三章里戒日王的神话性谱系，有了其余章节里的无数神话联想，有了对节庆、月亮和太阳的升起和落下、山川、河流、军队调动、林中道院等的传统描写，这些差不多占了小说的大部分篇幅。



波那的第二部小说《迦丹波利》与《戒日王传》不同，其类型与苏般度的小说很相似。它的内容取自功德富的《伟大的故事》，并归结为王子月环和美丽的隐修女迦丹波利的神奇恋爱故事。[1] 像苏般度的作品一样，小说内容泛滥着各种插入描写，以至于经常读着读着就失去了故事线索。加上小说情节与印度教灵魂转世的观念密切联系（小说几乎所有的主人公都时而以这种或那种尘世化身出现），而且因为只有到结尾读者才知晓不同的化身是同一人，按照德国梵语学家维贝尔的说法，读者读到小说中途会感到迷失在"印度的热带丛林里"。

尽管小说内容极为复杂（这样的复杂性颇合后来梵语作家的胃口），但总体上结构相当精致和富有新意。像框架小说作者那样，也像檀丁那样，波那在《迦丹波利》中将叙事主线和叙事副线相互结合。但与前辈不同的是，波那引入叙事副线是为了通报故事主要讲述人无法知道的情节。他不是按照年代顺序排列事件，而是按照其主人公碰到这些事件的逻辑顺序安排事件，因而结局（主人公们彼此"相认"）对主人公本人如此突然，对观众也非常突然。波那极力保持观众的兴趣，直到小说结束。波那采用的这种结构非常像某些现代小说结构的雏形。他同时还巧妙地运用了一些别的结构手段：增加了第二对情侣，他们的厄运烘托了主要角色的命运波折；采用对比描写；让故事在某一高潮处戛然终止，而以后才解释已经发生的事情，等等。叙事对波那而言具有重大的意义，他极力以小说的引人入胜来吸引读者，获得了巨大的成功。

---

① 该小说未完成，后由作者之子婆娑纳巴纳根据父亲的构思写完。

正如前文说过的，波那在自己的小说中没能避免当时文学固有的冗长烦琐。他使自己的文体中充满意义和读音上的转义、冗长的复句、字斟句酌的细节描写，把形容词堆砌至一句话讲好几页，喜用只有在学者字典里方能找到的生僻字眼。就像在苏般度的小说里一样，波那特别喜欢使用具有双重含义的文字游戏。但是，苏般度的修辞装饰本身就是目的，从小说内容的角度看甚至往往是不合理的，而波那即使从表面上也极力证明它们是必要的。比如，波那在《戒日王传》里编织了对戒日王的华丽颂词，又赋予每个形容词双关含义，但与此同时，假如第一种含义为表现国王的美德提供了类似的神话现象，那么第二种含义就依据他传记中真实或虚构的事件：

在我们眼里他是因陀罗，使有翼的大山岿然不动
（或：军队的胜利者，令属国的国君安心）
他是生主，将大地耸立在蛇神塞舍的风帽上
（或：人民的大教主，对所有其他统治者宽宏大量）
他是毗湿奴，搅动乳海得到了吉祥天女
（或：人中之人，打倒了国王信德获得荣耀）
他是湿婆，握住喜马拉雅山之女难近母的手
（或：高高在上的主宰，给难以到达的雪山之国指派赋贡）

波那生活在七世纪。他的创作符合那个已经经历过梵语文学高度繁荣的时代。他和自己的同时代人一样喜爱繁复而精致的形式，从而缩小了艺术潜力的范围。波那没有迦梨陀娑作品的道德—哲学目的和显著和谐，没有首陀罗迦戏剧的社会敏锐性和锋利描写，没有檀丁小说对现实的广泛把握和无拘无束的玩笑，但透过他作品中略现雏形的文学退化特征，毕竟清晰地显现出使这些作品与以前的传统相似，甚至在某种程度上丰富了这一传统的那些优点，即诗学想象力、富有表现力的结构、抒情性、再现人的情感的深度。因此，波那的创作比其他古印度作家更应该被看作是古典时期到紧随其后的印度文学发展新时期之间的一个过渡阶段。

66·

## 第二章　中世纪印度文学的形成

### 1. 八至十三世纪印度各民族文化发展的主要方向

公元一千纪末，现代印度各民族的形成过程开始了。这个过程发生的

基础是出现了民族的、社会的和文化的新关系，而出现这些关系的前提是封建生产关系的确立和巩固。在类型学方面，印度封建社会虽然有自身特点的全部特殊性，但大体上仍然沿着与欧洲各国同样的方向发展。

建立在地域和民族共同性之上的封建国家成为我们所描述的这段时期的社会发展的中心。这种共同性已经发展得超出部落范围，而封建国家则对抗着帝国在经济、政治和文化上的压倒性力量。戒日王帝国的存在时间没超过半个世纪，它的瓦解首先是因为在它的各个部分之间仅仅靠强行规定的联系来维持，而缺乏任何有机甚至宗教的共同性。

帝国的瓦解为已经进入封建国家体制范围的印度各民族的独立发展开辟了道路。独立的新印度文学恰恰出现在这个时期，这不是偶然的。

但印度各民族中封建生产关系的发展过程是不平衡的，也是各式各样的。比如，在西北印度民族中这一过程的最重要特点是所谓穆斯林的征服。虽然阿拉伯人七世纪时就已进入了印度，甚至能够在印度河盆地直至木尔坦建立起自己的政权，但起初他们的影响有限。只有当强大的帝国伽色尼王朝（十世纪）出现以后，才真正构成对西北印度、然后是整个北印度诸多封建国家的威胁。而对于南印度，这种威胁要到十二世纪以后才成为现实。

这当然不仅影响到印度经济、社会和政治的发展，而且也影响到文化的发展。从阿拉伯人的势力在信德获得巩固和木尔坦王国建立之日起，就开始了印度教传统与伊斯兰教传统在文化和文学中相互影响的复杂过程。

既然与印度各民族接触的不仅有封建上层分子，而且有广大的普通穆斯林居民，因而民主的因素就不可避免地参与进这样的相互影响之中。这一过程的加速还因为征服扩大了印度与阿拉伯国家如伊朗、高加索和中亚等地人民的经济、政治和文化联系，并且后一些国家逐渐获得了更为重要的意义。

在这种情况下，印度民族的文化沿着如下几个主要方向发展：区域性文化和文学的形成；居民摆脱传统的帝国文化和宗教的重负；改变了标准划一的倾向；源自民族和社会共同性并反映民主阶层反封建情绪的地方宗教派别的发展（纳陀派、悉达派等等）。

区域成为文化发展的主要因素。印度缺乏政治统一注定了它也不会有宗教统一，不会有信仰上的组织结构的统一，尽管这些信仰以印度教的名义结合在一起并有许多重要的共同特征（神祇、仪式、经典文献），但同时带有鲜明的地方性质。

试图以行政和文化方面的传统语言梵语为基础维持或“恢复”文化统一是很自然的。但八至十三世纪时期，即使在梵语文学中，地方性因素也在

越来越完整地逐渐形成，这一进程推动了与全印度梵语文学传统很少关联，却可以完全确定属于某种地方性文学的作品的产生。比如，胜天（十二世纪）的《牧童歌》虽然用的也是梵语，但后来被认为实际上属于孟加拉文学。

然而梵语文学作为一种美学标准，作为艺术形式和手法的源泉，作为各种新印度文学屡屡使用的情节和形象的宝库（同时，正在发展的文学主要遵循的不是与它同时代的梵语文学典范，而是过去的经典文献），继续发挥着极为重要的作用。同时应该指出，在八至十三世纪的梵语文学中，尽管它最富有成果的发展时期已经过去，但个别优秀的作品仍在继续出现。

## 2. 八至十三世纪的梵语文学

已经露头的衰落特征最显著地表现在作为梵语文学传统体裁的文学史诗、小说、戏剧等中间，这些体裁早先曾使梵语文学万般风光。最后一位伟大的梵语戏剧家是薄婆菩提。戏剧体裁的继续发展证明了他的文体以及他对既定情节的处理方法的巨大影响力，但他固有的思想深度和激烈程度、处理题材时的创新精神在他的继承者的作品里已经不复存在。例如在薄婆菩提的影响下，根据《罗摩衍那》的情节，南印度剧作家萨克提勃哈德拉（九世纪）创作了《神奇的羽饰》，牟罗利（九世纪末至十世纪初）创作了《无价的罗摩》，王顶（十世纪初）创作了《儿童的罗摩衍那》，还有其他人的许多剧本。这些剧本的作者追随薄婆菩提，把《罗摩衍那》的情节解释为罗摩与十首王争夺悉多的爱情角逐，但与自己的前辈不同，他们不是把力量集中在主人公行为的心理依据上，而是放在风格的精巧细腻和修辞效果上。他们的戏剧缺乏完整的结构，因此有时看起来像是用韵文和散文写的一系列叙事和抒情插曲，而且这些插曲往往篇幅浩繁到令人难以想象。

王顶是成果最丰的梵语作者之一。他以各种艺术和学术体裁从事创作，除了《儿童的罗摩衍那》之外，还有三部剧本。其中的一部题为《儿童的摩诃婆罗多》，是对《摩诃婆罗多》情节的改写，但仅剩下前两幕。另外两部用普拉克里特语写作的《樟脑球》和《刺穿的雕像》都是模仿戒日王的《璎珞传》，但没有后者特有的优雅和表现力，原因就在于追求繁复的修辞和情感表达时的过分花哨。比尔诃那（十一至十二世纪）的剧本《迦尔纳桑达丽》也仿效《璎珞传》。而十一世纪的剧作家安自在的剧本《愤怒的憍尸迦》和《尼奢陀的喜悦》从性质上看对古典范例有不少模仿，前一部的情节基础是关于赫利希旃陀罗王的吠陀传说，后者则叙述了广为人知的那罗和达摩衍蒂的故事。

传统上把《大剧》视作戏剧作品。已知有两个作者写的两个版本：一个是达摩达拉米什拉写的，有十四幕；另一个是马德胡苏达纳写的，叙述了同一情节，是十幕剧。但这两个剧本都不是独创的作品，而是通过编撰把薄婆菩提、牟罗利、王顶和其他剧作家的许多片段人为地连接起来。

克里希那弥湿罗（十一世纪后半叶）的《觉月初升》的重要意义与其说是在文学层面上，不如说是在研究当时思想斗争的层面上。这是寓意剧的尝试。剧中的角色是概念的化身（精神、理智、知识、激情、愤怒等）。克里希那弥湿罗在自己的剧本里宣传著名的唯心主义哲学家商羯罗的学说，同时他的主要目的是批判印度的唯物主义和纯理性主义学说。戏剧《觉月初升》后来有不少仿作，它们的意义也主要在于反映中世纪印度的思想斗争历史。

八至十三世纪在大型戏剧体裁中有模仿作品，同时也必须指出小型戏剧体裁获得了顺利发展，包括勃哈纳（独幕剧）和普拉哈萨纳（两幕剧）。 ·68

勃哈纳实质上是独白剧。因此勃哈纳体裁一方面为剧作家创造个人性格提供了很大的空间，另一方面也要求高超的演技。戏剧集《独白剧四篇》显然是八世纪的产物，对此目前还很少研究。集子里包含四篇勃哈纳，它们的著作权尚未确定，但习惯上认为第一篇《踢脚》为夏蜜罗迦所作，后一篇《食客与骗子之争论》为自在授所作，再一篇《相爱者》为婆罗流支所作，最后一篇《莲花礼物》为首陀罗迦所作。《独白剧四篇》无疑具有民主和激烈讽刺的性质。四篇剧本的情节都与城市生活有关。尽管其中的每一篇都只有一个被称为维塔（骗子）的艺人，通过各种方式引入剧情的人物范围相当之广：有艺人和诗人、学者和大臣、不同层次和等级的市民、僧人、祭司、食客、艺妓等等。维塔时而讲述自己的故事，时而讲述别人的冒险经历和伎俩，与仿佛在其身旁的人物一对一答，重复他似乎听见的这些人的回答，总之，模仿群众场面。所有的勃哈纳都用梵语创作，但不能因此怀疑它们内容和形式的民族性，怀疑它们与民间戏剧传统的联系。

在我们研究的这个时期，正如戏剧创作一样，梵语叙事长诗体裁（大诗）也出现了衰落的迹象。

摩伽（七世纪末至八世纪初）的创作已经证明了这种体裁停滞不前的趋势。从那时起，追求越来越繁缛的文体的倾向成为叙事诗歌的明显特征，并且不仅梵语史诗性作品具有类似的追求，如瓦克帕提拉贾的普拉克里特语史诗《高达的败北》也有同样的倾向。醉心于技巧层面导致了情感均衡和结构和谐的丧失，导致了长诗篇幅的漫无节制的扩大。例如克什米尔诗人罗特纳伽罗（九世纪）写了篇帙浩繁的长诗《诃罗的胜利》，叙述湿婆杀死恶魔安德哈卡的故事。长诗的四十八章诗歌中，有三章用于描写湿婆的爱

欲游戏，四章写军队纷争，七章讲湿婆的使者与恶魔的谈话。作者一方面拉长对情节发展无关紧要的事件的描写，一方面极力不放过前辈诗人风格中任何一点技巧花招。

长诗《那罗的胜利》的作者、喀拉拉诗人婆苏提婆（九世纪），长诗《诗人的秘密》的作者哈拉优德哈（十世纪）以及其他许多作者都把技巧作为首要因素。看来，卡维拉迦（十二世纪）在修辞的优雅方面走得比其他人更远，他创作了《罗怙兄弟和般度兄弟》，用双重含义的词汇同时讲述《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》的情节。他的同时代人达纳迦雅（十二世纪）和哈里达塔苏里（十二世纪）着手进行了类似的试验。室利诃奢（十二世纪）的《那罗王传》实际上是大诗体裁发展的传统路线的终结。

但应该指出，新的题材进入了史诗体裁领域。首先，在史诗中出现了历史英雄，如耆那教传经师内密那陀成为筏勃哈塔（十二世纪）的长诗《内密那陀的涅槃》及耆那教作者创作的另外几部长诗的主人公。其次，出现了不少形式上具有大诗特征的长诗，但其情节基础不是神话或传说，而是或多或少可信的历史事件。这无疑与时代性质有关，与某些封建主夺取政权的斗争有关，他们试图确立自己专制统治者的地位，并因而需要为自己的权力寻找历史依据。

属于历史编年长诗的有我们已经提到的瓦克帕提拉贾（八世纪）的《高达的败北》，还有莲花笈多（十一世纪）的《纳伐萨哈桑卡传》，比尔诃那创作的关于正勤日王遮类其统治的《正勤日王传》，金月（1089—1173）的耆那教编年史《鸠摩罗波罗传》，后者部分使用梵语，部分使用普拉克里特语。但该体裁最优秀的作品当属迦尔诃那（十二世纪）的克什米尔编年长诗《王河》。迦尔诃那在这篇长诗里试图建立自阿育王时期开始直至诗人当时的克什米尔编年史。像其他印度编年作者一样，在他笔下总有神奇成分，但总体而言他遵循了历史原则。假如说在延续至七世纪初的长诗头三章里，迦尔诃那的历史主义相当有限，年代排列也不连贯，那么越到后来，事件的叙述就变得越准确、详尽。迦尔诃那的风格很传统，他喜欢精致的比喻和夸张，但对那些发生在不久以前或就在当时的事件，就写得比较严谨和明确了。

69·

《王河》对于文学史具有特殊的意义。迦尔诃那实际上在自己的编年史里不仅以大诗体裁的继承者的身份出现，而且以一个也许可称之为“历史小说”的行家的面貌出现。除了自己同时代人和过去时代的英雄人物的艺术肖像之外，《王河》还包括了民间创作和文学体裁的范例，它们提供了关于他那个时代文学性质和文学生活的概念。

梵语散文在檀丁和波那以后发展疲软。长篇小说只有一些模仿之作，

明显仿效波那的《迦丹波利》。比如达纳帕拉(十世纪)的《蒂拉卡曼贾利》和筏蒂巴辛哈(十二世纪)的《散文的神奇宝石》,它们的作者都采用了耆那教的神话材料。但在八至十二世纪,新的叙事诗体裁"占布"得以产生,并获得了很大的发展,在这种体裁里散体和韵体发挥了同样重要的作用。虽然檀丁已经提到过这种体裁的存在,但实际上我们已知最古老的相关作品不早于十世纪。十世纪时特里维克拉马巴塔创作了占布《达摩衍蒂的故事》,或别称《那罗的故事》。正如作品名称本身所表明的,作品的基础是《摩诃婆罗多》中关于那罗和达摩衍蒂的传说。但特里维克拉马巴塔对优雅文体的关心更重于他对所挑选情节的发展连续性的追求。

与加工传统史诗情节的占布一起,也出现了教诲性的占布,例如苏摩提婆苏里(十世纪)的《荣耀的中心》就是这样的作品。作者是一位著名的耆那教导师,他在作品里运用了在耆那教徒中普遍流传的关于阿般提国王耶舍德哈拉的传说。他在描写过程中大量插入现实生活图景,为受贿的伪君子大臣刻画了一幅讽刺肖像。但是在他的作品里(主要是最后三章)包含耆那教训条和说教。

后来占布成为一种非常合适的文学形式,用于完成各种意识形态任务。虽然在印度文艺学家以及随后的欧洲文艺学家那里存在着对占布的某种轻视,但必须指出,这一体裁在各种叙事体裁——包括新印度文学的小说的发展中发挥了重要的作用。

从八世纪开始,出自民间系统或某些通俗题材的韵文或散文故事的小型叙事体裁也获得了广泛的流行。它们照例带有民族的印记和尖锐的社会讽刺的印记,明显具有民主的社会倾向,尽管形式上没有越出占统治地位的封建—宗教意识形态的范畴。

这些作品的修辞和主题资源,决定了它们在中世纪印度各民族文学的历史中具有独立的意义。耆那教徒师子贤(八世纪)的小说《骗子的故事》可以被视为唯理性主义的讽刺作品的范本,其中运用了框架结构的印度传统手法。框架故事讲述的是某次下雨时全印度的流浪汉、小偷和骗子都到优禅尼城的一个公园里聚会。他们都感到饥寒交迫,而因为下雨他们无法一显身手,于是他们绞尽脑汁寻觅温饱。此时,其中一位建议每人讲一段自己编造的故事,那个被别人揭发说谎的人,必须请大家吃饭,而不管是谁,假如靠《摩诃婆罗多》、往世书、《罗摩衍那》和其他圣书故事证明了自己故事的真实性,则所有的流浪汉将尊他为王,并设宴向他庆贺。建议被通过了。接下去,每人讲了一段自己的奇遇。师子贤就借助这些插入故事,创作了一部独特而鲜明的流浪汉小说。同时,师子贤靠自己出色的渊博知识和对经典文献的谙熟,将印度教的最根本原则尖刻地嘲弄了一番,显现

出它们的荒谬、它们与最简单的理性要求不相容，而理性是他衡量真理的标准。

公元一千纪的最后几个世纪，还出现了其他许多小型体裁的讽刺作品。可惜它们一直到现在都没有被好好研究。达莫德拉笈多的《皮条客指南》和安主的《妈妈老师》等可属此类。

70·

安主（十一世纪）总体上是最具才华的语言大师之一。虽然他创作了许多种类的文学作品，但他的最大才华表现在讽刺作品里。长诗《妈妈老师》的女主人公是高等妓女康卡利，她以尼姑、假寡妇、窃贼、皮条客、小贩、乞丐、卖花女、变戏法人甚至圣徒等不同面貌在克什米尔各地游荡。康卡利身处各式各样的环境之中，对流浪途中遇到的人，不管是谁，都随意说出刻薄话。她的指责和教诲组成长诗的基本内容。在安主的其他作品中还应该提到与《妈妈老师》精神相近的长诗《骗术奇谈》。这部作品颂扬了印度民间创作中的流浪汉牟拉德瓦，他教自己的弟子、商人之子月护骗术，教他巫师、商人、珠宝匠、歌手、艺人、苦行僧等人的窍门。整整一章用来描写在封建官僚等级制中占有高位的卡亚斯塔（录事）。安主在长诗《指南》和《笑话花环》中继续展示自己从印度现实生活中获取的一系列讽刺形象。在后一部作品里，他尽情地嘲笑了封建官僚、佛教僧侣和崇拜湿婆的印度教传经师。值得注意的是，印度梵语文学研究者对以自己尖锐的讽刺作品确立地位的安主至今没有足够的评价。其原因首先在于，他一方面将文学中通行的陈规旧套加以乔装改扮，另一方面采用了与传统背道而驰的主题和艺术手法。

在七至十二世纪，梵语抒情诗一般以所谓“穆克塔卡”的小形式发展。这是一些单独的抒情诗作，两行、四行、六行，难得有更多的诗行。这个时期的抒情诗大部分保存在十一至十四世纪编辑的诗选中。例如，维迪亚卡拉的《雅言宝库》、沃勒帕提婆的《雅言之链》、桑恩揭达罗的《桑恩揭达罗编诗集》和其他许多集子就属此类。

诗选里的抒情诗在体裁、内容、思想、形象方面极为丰富。诗选里的诗歌或者被认为是某个作者所写，或者作者匿名。有趣的是，具有尖锐社会内容的诗篇通常是匿名的。诗选里的所有材料往往按题材列为章节：“太阳”、“月亮”、“星辰”、“行乞”、“国王”、“诗人”等等。编者们的地方性偏好是这些诗集值得一提的特点。比如孟加拉人维迪亚卡拉特别注意用梵语创作的孟加拉诗人，拉贾斯坦人桑恩揭达罗喜欢与西北印度诸王国有关的作者。

抒情诗的另一些体裁，包括沙达卡（百咏），在阿摩卢和伐致呵利之后已经达不到往日的高度，这些体裁后来的作品经常带有模仿的性质。最有新

意的抒情长诗是克什米尔诗人比尔诃那（十一至十二世纪）的《偷情五十咏》。这部作品的优点在于，作者试图在其中为表达抒情内容发掘情节依据。诗人与公主的恋情真相大白后被处死，在走向断头台的途中他吟出了抒发自己情感的诗篇。他的诗篇动人心扉，拉甲转怒为恕，下令释放诗人并嘉奖他的爱情，允许他与公主成婚。

与色情题材密切相关的梵语宗教抒情诗在八至十三世纪获得了长足的发展。当时各种各样的宗教和崇拜都催生出宗教抒情诗，除了世俗文学常用的形式之外，它还有自己特殊的体裁，这些体裁的形成可一直追溯到吠陀颂歌和套语。但与此同时，难以区分出一些体裁，它们或仅仅专用于佛教，或仅仅专用于湿婆教。比如，与筏贾达塔（九世纪）的佛教《大自在王百咏》一起，也有信奉其他宗教的作者的百咏。赞，作为宗教抒情诗的主要体裁在佛教徒、耆那教徒、印度教徒中间广为流行，而不管他们属于什么教派。有将近两百首赞被认为是卓越的印度哲学家商羯罗（九世纪）所作，他的学说是现代印度教的源头。但未必可以认为所有这些作品都是他本人所写，至少其中有一些是另几位显然属于后来时期的作者所作。

宗教抒情诗潮流中有两部作品特别值得一提，它们是利拉室迦（约九至十世纪）的《黑天耳中甘露》和胜天（十二世纪末）的《牧童歌》。

· 71

两首长诗都与黑天崇拜有关。正是在这个时期，永远朝气勃勃和精力充沛的牧神黑天的题材稳固地进入了抒情诗歌领域。利拉室迦的作品是激情高昂、带有色情调子的颂歌的汇集，它们以后来的梵语诗歌所罕有的直率和真诚情感颂扬黑天。孟加拉人胜天的《牧童歌》形式上按照传统大诗的范例构造，但实际上无论在文体方面还是在结构方面，都是一部新型的、非同寻常的作品。长诗的每一章都包括许多



黑天和罗陀　细密画　麦华画派　十七世纪
伦敦　维多利亚和艾伯特博物馆

篇，其中含有一段或两段二行诗组成的帕达瓦利（其起源为民间创作歌曲）。这些歌曲或者由黑天唱出，或者由他的恋人罗陀唱出，或者由罗陀的女友唱出。长诗的情节是黑天对罗陀态度冷淡，而醉心于对其他牧女的调情游戏。罗陀的女友责备黑天，告诉他罗陀的痛苦，于是他重拾真挚的爱情。长诗以黑天和罗陀的重归于好而告终。《牧童歌》主要是抒情作品，而它的宗教意义（直至成为毗湿奴教的经典文本）则显然是后来附加的。同时，《牧童歌》由于与民间创作的有机联系而超出了传统梵语诗学的范围，可以被认为是一部孟加拉文学作品。

框架小说和结构类型上与之相近的作品一起成为八至十二世纪梵语文学最富有生命力的体裁之一。在我们所研究的这个时期，产生了《五卷书》和《伟大的故事》的新版本，也出现了许多独创的作品集。《五卷书》后来的改编本《嘉言集》在印度和国外都赢得广泛的声誉，它的编纂时期通常被定为九至十世纪。《嘉言集》的作者不为人知（有一部手稿上标明为那罗衍）。他不仅利用了《五卷书》，而且还利用了一部别的作品集。《嘉言集》的特点是含有极多的教诲性韵文插话，作品中这样的内容比《五卷书》多得多。

在功德富的《伟大的故事》的改写本中，无论在内容的多样性还是在艺术成就方面都最具意义的是月天的《故事海》，它显然产生于1063—1081年间。《故事海》收集了约三百五十个故事，构成其框架的是传奇的优填王故事——优填王靠聪明的谋士负轭氏之助，征服了领土上的其他国王，还娶了美貌的仙赐公主和莲花公主（第二至第五卷）——以及后来优填王之子纳拉瓦那哈那达塔的功绩和奇遇故事（第六至第十八卷）。

这些故事只有为数不多的部分与主干叙事有点关系，大部分与它没有任何关系，但《故事海》的主要趣味恰恰包含在这些故事中。很难找到哪一类引人入胜和足资借鉴的故事没被收入集中。作品中主要是神奇的题材和情节，同时还有关于神、哲人和英雄的传说以及日常趣闻、动物寓言，最后还有许多纯粹的短篇故事、爱情故事和冒险故事。

72·

故事的主题也相当多样化。其中之一是妇女的忠贞（例如第二卷第六章的故事，提婆斯弥塔耍弄了拉皮条的尼姑和她丈夫不在时试图引诱她的四个商人）。另一些故事讲了流浪汉的勾当（如第五卷第一章里欺骗湿婆和摩陀婆的骗子，他们一个假装王子，另一个假装苦行僧，用巧妙的诡计干净利落地抢光了国王的祭司，并把他的女儿弄到手）。第三类故事嘲笑了缺心眼的人和蠢人（如第十卷第五章讲一个蠢人播下炒熟的种子，等着它们发芽；另一个蠢人为了方便想用水来保存火），还嘲笑了妄自尊大的高官和贪得无厌的商人等等。

但《故事海》不只是趣事的汇集。月天在自己的作品里完成了为封建时

代塑造理想的公正君主形象的任务。当纳拉瓦那哈那达塔获得对众持明(印度神话中的半神)的最高统治权之后,首先宣布成立达摩(法,最高的公正)的王国。

大约在公元一千纪中期,由佚名作者编成了一部作品集《僵尸鬼故事二十五则》,传至今日的有几种版本。这部作品集的框架故事的主人公是半传说的国君健日王,据传他曾于公元前一世纪统治过优禅尼。有一个出家人来到王宫,给国王一只内藏宝石的果子。作为交换,出家人要求国王替他到一个火化死人的地方去把树上挂的死尸搬回来,死尸身上附有灵魂轮回的僵尸鬼,出家人需要死尸是为了获得魔力。可是国王必须缄口不语,否则,据和尚说,死人会从手中滑走,又回到树上。健日王来到墓地,从树上搬下尸体,但在路上尸体给国王讲故事,这个故事可以有不同的解释,从而想引他说话。僵尸鬼在故事结束时提出了一个问题,国王无法忍住沉默,说出了自己的意见。尸体立刻回到树上,国王只得回去重新搬它。如此重复了二十四次,直到最后,国王才终于没有回答。

僵尸鬼讲的一则故事是新郎拒绝与新娘成婚,因为听说她答应过另一个男人,而那个人出于对婚姻关系的尊重解除了她曾做过的诺言。最后,她在路上遇见了一个强盗,强盗为她的身世所感动,毫发未损地放了她。僵尸鬼问道:"三个人中哪个最高尚?"国王答:"新郎因听到她在想别人,就放弃了她。情人因害怕国王的命令,放弃了她。而强盗的好行为不出于任何动机。所以,强盗最高尚。"(试比较薄伽丘《十日谈》和乔叟《坎特伯雷故事集》中的类似情节。)在另一则故事里,有个女人同时失去了丈夫和兄弟,他们割下自己的脑袋为乔丽天女献祭,女人失望之余准备自尽。女神向她显灵,答应使死者复活,只需为尸体接上脑袋。匆忙中女人接错了脑袋,把丈夫的接在兄弟身上,把兄弟的接在丈夫身上。那么,复活后的人中谁是丈夫,谁是兄弟呢?国王的回答是:"脑袋比什么都重要,因此丈夫是那个肩上装着丈夫脑袋的人,而兄弟则是另外那个人。"这个情节广为流行,也反映在近代欧洲文学中(试比较托马斯·曼的短篇小说《换错的脑袋》)。

与《僵尸鬼故事二十五则》一样,在后来的改编本中只有一部作品集《鹦鹉故事七十则》流传至今。作品集的叙事框架讲的是一个轻佻的商人之妻,她趁丈夫不在时到外国去,想与情人见面。可是每当她准备出门时,一只训熟的鹦鹉讲的有趣故事都留住了她。如此一直到她丈夫回来。

鹦鹉的故事照例提供了各种实例,教导那些落入困境的人们要随机应变。与框架所含的道德论题相反,那些不忠的妻子的随机应变往往使自己的丈夫成为傻瓜。其中的一个妻子本来想在皮条客家里与情人会面,却偶尔碰上丈夫,就装出想考验他的样子,跟他胡闹。另一个妻子,看见丈夫快

要来了，就奔到屋外，装疯卖傻，等到丈夫害怕了跑去请医生，才把情人放走。

在十一世纪可能还编了一部关于健日王的作品集，名叫《宝座故事三十二则》，或称《健日王业绩》。小说的总框架叙述健日王从众神之王因陀罗那里接受了神奇的宝座作为礼物。健日王死后，无人有资格登上此宝座，于是人们将它埋藏起来。许多年过去了，终于有一天波阇王发现了这个宝座（人们将他附会为帕拉玛拉王朝的波阇王，后者的统治时间约为1010—73· 1055年）。他试图登上宝座，但每次这样做的时候，托住宝座的魔法天女雕像总会阻止他，给他讲健日王的美德，并告诉他只有与健日王相同的人才有资格登上宝座。波阇本人最后成了这样的国王。

一般来说，另一些更晚期的框架小说无论就其创新程度而言，还是就其艺术技巧而言，在印度文学史上的作用都要大大逊色于上述作品。其中具有相对较大意义的是编成于十四至十五世纪的《出家人故事三十二则》，这是一部有特色的描写蠢人的笑话集。还可以提及的有湿筏达萨的《故事之海》、维贾帕提的《人的考验》，以及关于个别历史人物的故事和笑话集——梅鲁通迦（十四世纪）的《故事神石》，罗贾须诃罗（十四世纪）的《故事宝箱》，最后还有巴拉拉（十六世纪）的《波阇的故事》。

尽管框架小说里穿插的故事纷繁多样，但它们通常在每部集子里组成一个有机的整体。除了艺术修辞手法外，这种联系首先借助某种连为一体的统一思想来完成。比如《五卷书》被认为旨在传授印度训诲范畴中的"理智行为知识"，或称"正道"；《宝座故事三十二则》教导德行，或称"正法"，等等。甚至描写不忠女子狡猾逃避的行为的鹦鹉故事也与直接的教诲主题（利、欲范围的肉体快乐）密切相关，或者与自己在文本框架内的功能（讲故事人忠于宗教的目的）密切相关。但教诲性思想每次都能与作品集的娱乐因素完美结合，而且实际上这种因素经常占据主导地位。框架小说的另一个特点是，在各种类型（爱情小说、愚人笑话、教诲寓言等）的故事中两个层次（幻想形象与日常生活）相互交融。与此相应，故事的主人公也天差地别。其中有超自然生物（神、鬼），有人，还有动物。他们以平等的姿态出现，动物相互厮杀和求爱、信任和欺骗、迷恋于忠贞和恶行，就像人一样。同时应当注意，绝不能将这种"替代"仅仅解释为读者非常熟悉的普遍通行的寓言讽喻。根据传统的印度教世界观及其思想，现实生活是周始往复的，在生活中所有的生物都会一次次重生，从一种化身转为另一种化身，轮流成为神、人、兽、鸟等等，各种生物似乎相互没有区别，在某种意义上是同一秩序、同一价值的体现。

前文已经简单地描述了《五卷书》的加工和翻译在世界文学中所起的作

用。虽然并非那么普遍，但另一些作品集毕竟也获得了比较广泛的传播。根据《僵尸鬼故事二十五则》产生了藏文和蒙文的改编本《希蒂库尔》。《鹦鹉故事七十则》反映在马来语和波斯语文学（《鹦鹉的故事》）和土耳其语文学中。《健日王业绩》进入了蒙古（《阿尔杰·波阁》）、伊朗、暹罗。也许更值得注意的是，印度框架小说中的很多故事进入了世界民间文学创作，也深入到世界文学的一系列文献中，其中包括意大利薄伽丘和萨凯蒂的短篇小说，德国汉斯·萨克斯的诙谐故事，法国拉封丹的寓言，俄国克雷洛夫、列夫·托尔斯泰和其他人的作品。

在结束对八至十三世纪梵语文学发展的考察之际，也应当研究梵语诗学的成就，尽管这部分比较简短。梵语诗学无疑丰富了世界文学理论思想的历史。流传至今最早的梵语诗歌理论著作是婆摩诃（约五世纪）的《诗庄严论》和檀丁（七至八世纪）的《诗镜》。两位作者无疑都依据了以前漫长的、我们并不了解的传统。

根据语言学理论（“诗，是词语的形式和意义的统一”），婆摩诃和檀丁提出了复杂而详细的修辞格（“庄严——装饰”）分类，以及诗歌语言“优”“劣”的详细分类。此外，檀丁显然还根据自己同时代人的文学实践区分出两种诗歌路径或诗歌风格：维达巴（温和）和高德（崇高）。伐摩那（八至九世纪）进一步发展了檀丁的思想。他写了《诗庄严经》，断言诗的实质是风格，同样依靠语言的形式“优点”与意义的特殊组合。除了维达巴风格和高德风格之外，伐摩那还提出了第三种风格：般遮罗[1]。他的同时代人优婆吒 ·74 在《摄庄严论》里提出了另一种风格分类：城市风格，乡村风格，粗鲁风格。此外他还为我们已知的婆罗多的《舞论》中的八种味增加了第九种“静穆”，或“宁静”，尝试进一步发展味（美感情绪）论。楼陀罗吒（九世纪初）在同名的《诗庄严论》里提出了有代表性的修辞方式，还确定了四种风格：维达巴、般遮罗、罗德[2]、高德，同时着力于继续论证味论。

梵语诗学发展的新阶段与欢增（九世纪）有关。他创建了韵的理论，或者叫暗示诗歌内容的理论。在论著《韵光》里，欢增把所有的文学描写手段都看作一种唤起形象联想（韵）的手段，而这些形象联想不是在文本中直接反映出来的。照欢增的看法，这些形象联想就是诗歌的灵魂。与此相应，他把所有的文学作品分为三类：崇高的，其中韵占主要地位；一般的，其中韵发挥从属的作用；低级的，它们由直接描写的形象构成，完全没有韵。欢

---

① 甜蜜柔和的风格。——译注

② 楼陀罗吒的风格分类，内涵与前人有所不同。此处几种均根据诗中复合词的使用情况来区别。罗德风格指含有五或七个词组成的复合词文体。——译注

增从迦梨陀娑和其他古代诗人的作品里援引大量实例来阐明自己的论点。他对印度诗学的继续发展产生了很大的影响（十二世纪的曼摩吒、金月、鲁耶迦，十四世纪的毗首那他等人，直至现代印度作者的论著）。

中世纪最杰出的克什米尔哲学家新护（十世纪）是欢增思想的诠释者和宣传者。他有两部著作：《韵光注》和《舞论注》（是对婆罗多的《舞论》的注释）。在两部著作中他把韵的学说和味的学说相互联系。但也有反对韵论的人，他们或者完全否定韵，或者试图把它与传统的"庄严"学说拉在一起。这样的作者之一是达纳迦雅（十二世纪）。他写了《十种戏剧》，主要分析传统的情节、主角、体裁和味的问题。另一位理论家是王顶（九至十世纪），他在《论诗》中按照早期诗学将对诗人的要求作了分类。同时他对有些途径和方法特别感兴趣，甚至在借用情节的情况下，诗人也能用它们展示自己的创意。他对描述国内不同地方的文学趣味也很感兴趣。

韵论也引起了一些人的反驳。其中包括普拉提哈仁杜拉贾（十世纪），他确信韵只是许多艺术手段之一；恭多迦（十一世纪），把各种类型的譬喻与韵的概念相对立；摩希摩跋吒（十一世纪）的态度最为坚决，但他的批评主要建筑在哲学的基础上，而不是建筑在文学本身的依据上。我们已经提到过诗人安主（十一世纪），他是几部诗学著作的作者。其中最重要的是《诗人的项链》，他在其中阐述了决定诗人创新性的主要品质。

中世纪梵语诗学的意义远远超出了梵语诗学创立的时间界限。它的学说（尤其是庄严、味和韵）给予印度文学发展以重大的影响，直到二十世纪。另一方面，它的许多重要观点与欧洲诗学理论（无论是遥远的过去的，如古希腊罗马和中世纪的修辞学，还是现在包括近代语言学诗学的各种流派）具有许多共同之处。

### 3. 泰米尔语文学

我们已知最早的南印度达罗毗荼人的文学古文献是用泰米尔语创作的诗歌作品，总体上属于公元一至三世纪。后来它们被汇编成两部诗集：《八大诗集》（短诗集）和《十大歌集》（长诗集）。这显然仅仅是古代泰米尔纳德文学中的一小部分，该文学并没有完整流传下来，但这些诗集已经给人十分清晰的印象。我们没有掌握该种文学产生和发展的各种因素的确切资料，但可以认为它起源于更早的口头诗歌传统，是公元前一千纪时流行于德干地区的史前巨石文化的产物，除促成泰米尔语诗歌的产生以外，还促成了马哈拉施特拉地方的普拉克里特语诗歌的产生，它们后来被记载进哈拉的诗集《七百咏》。

75 ·

据泰米尔的传说,南印度诗歌的起源和发展与所谓的"三个桑格姆",即三个古代泰米尔诗歌学府有关。它们兴盛于远古时代,受到潘地亚王朝诸王的庇护。参与活动的有诗人、诗歌研究者和鉴赏家、学者、世袭显贵的代表甚至国王。桑格姆的成员在一个特殊的大厅或浮在马杜赖圣庙池塘中央的筏子上聚会。马杜赖是潘地亚王国的首都。据传说,这个筏子可大可小,全凭是否有新的够格的竞争者在上面占一席之地。桑格姆的主要任务是挑选和评价最优秀的诗歌作品。

传说谈到三个桑格姆先后存在。第一个仿佛位于马杜赖南部,在传说中的莱姆里亚洲上,其首领就是湿婆本人。它有四千四百年的历史,在世界大洪水时期随陆洲一起毁灭。接下来的一个桑格姆位于卡帕达普拉姆城,它在过了三千七百年后也毁于洪水。第三个桑格姆位于马杜赖北部,它的诗歌传统维持了一千八百五十年。

显然,关于三个桑格姆的传说至今令许多泰米尔研究者深信泰米尔文学传统的古远和连续性。但关于桑格姆的可靠资料,哪怕是离我们最近的、据说又是《八大诗集》和《十大歌集》的诗歌起源的第三个桑格姆的资料,我们也没有掌握。在古代泰米尔,原则上存在某种诗歌学府是完全可能的,但非常值得注意的是,这些传统上称为"桑格姆诗歌"的诗集中没有一处提及桑格姆,而它们的内容很少带有任何贵族学府的趣味,却与公元初几世纪整个泰米尔社会生活紧密关联。这个社会无论民族关系还是政治关系都非常驳杂,并在相当程度上服从于氏族—部落制的理想。当时,充斥在诗歌中的不是关于宫廷的信息,而是关于流浪诗人的信息,他们是古代泰米尔口头歌唱诗歌传统的实际创立者。他们的长诗和歌谣经过了记录在案、加工、从理论上再构思和经典化的过程。显然,可以将这项工作理解为我们所知的最初的诗歌学府的任何一类团体活动的成果,假如这样的学府真正存在过的话。经典化的歌谣诗歌传统自然成为模仿的范例和诗歌创作的典范。桑格姆诗歌传统上是有作者的,但并非总能可靠地确定诗集所标明的这篇或那篇诗歌的作者名字背后的那个人,那个真正的创作者、编辑者或模仿者。

泰米尔传统上最权威的诗歌语法著作《论古诗》与诗歌学府可能从事的活动有关。它的文本最终编定于四至五世纪左右。论著的前两部分讲语言和语法问题,第三部分谈诗:"论诗歌作品的内容"。其中确定了基本的诗歌规范,指出了合适的诗歌题目、可能的诗歌情景,研究了修辞和诗学技巧的特殊问题(遣词、设喻、韵律)。

《论古诗》所确定的古代泰米尔诗歌传统从内容上将诗歌分为两类:普拉姆诗(公民诗,普拉姆的字面意思为"外部的"),阿哈姆诗(爱情诗,阿哈

姆的字面意思是“内部的”)。普拉姆,从性质上看是英雄诗,与时代(公元一至三世纪和更早)主题直接有关,当时在赛勒、朱罗和潘地亚三个王国之间,以及南方无数诸侯国和部落之间经常发生军事冲突。绝大多数英雄诗是颂歌,其中国王或诸侯表现为慷慨而公正的统治者,坚定、英勇和强大的战士。

编唱颂扬歌的诗人很少长期滞留在统治者的宫廷里。他们中的大多数保持吟游的生活方式,他们来到国王或诸侯面前是为了用自己的诗歌获得慷慨的款待和奖赏。因此泰米尔颂歌产生了一种特别的体裁形式——阿特鲁帕德伊(行路指南)。这种形式无疑出自口头吟唱诗歌实践,它暗示如下情景:吟游诗人遇到另一个诗人,看见他陷于困顿,疲惫不堪,介绍他去见某位当权者,他会供养诗人,慷慨地施予礼物。演示这一情景就可能对庇护人进行间接颂扬,从而完全切合诗人避免颂歌的直接性、使颂歌更加有趣和灵活的意图。

76·

诗选和长诗里的国王形象被赋予史诗英雄的所有主要特征:非凡的力量,大无畏精神,不可遏制的愤怒,通常出身神奇。诗歌中诸如固定的主题、口头套语这样的史诗风格特征十分明显,但里面没有长篇的史诗情节,因此不应该用类似古希腊或古印度史诗的英雄史诗的传统去看待颂诗体裁。

阿哈姆诗展开了古泰米尔人生活中与家人和家庭的神圣意义相联系的另一个侧面。每一首阿哈姆诗都可以再现古代观念、习俗、制度的体系,在其范围内情人们发展相互关系:从初识到结婚,然后走进夫妻生活。但阿哈姆诗的生活具体性毕竟是假定的,因为其中描写的观念、习俗等是静止的、概括性的诗歌情景。阿哈姆诗的主人公(这也符合它的性质)是一些没有名字的典型人物,《论古诗》的经典片段之一谈到这种性质时说:“当碰到大家熟知的阿哈姆诗的五种题材时,(主人公)是不会有名有姓的。”

主要的爱情情景要符合情节发展的一定地点和时间:风景,季节,时辰。这些因素和与此相应的情景的结合形成诗歌题目,它被称为“吉涅伊”(字面意思为“变体”)。五个主要题目的名称起源于相应的景观,后者则取决于最具特征、最有代表性的植物名称。请看:名为库林季的题目与山地景观、冬季、夜晚有关,其爱情情景是一见钟情、幽会;名为姆列伊的题目的风景是森林和牧场,季节是雨季,时辰是傍晚,情景是妻子耐心等待丈夫归来;名为涅达尔的题目讲别离之苦,季节不定,时辰为傍晚;名为帕列伊的题目讲离别,夏季,中午;名为玛鲁达姆的题目说的是婚后生活中的争执,季节不定,早晨。

每一首阿哈姆诗在形式上都是某位主角——主要的或次要的——对另

一位主角的倾诉。主要人物是无名的情人(夫妻),次要人物往往是女主人公的女伴、她的养母、车夫、乐师和其他角色。

哪个人说独白,围绕他的情景是怎样的,这些照例都在诗歌里说清楚。诗歌用暗示来提示常有的决定因素:或者提到花,或者动物,或者风景细节,有时还会提到季节。所有这些实际上都是题中应有之义。假如诗中没有这些决定因素,读者就会从编者附加给诗集的跋语中获得帮助。

与直接呼应生活事件的普拉姆诗相比,阿哈姆诗要求诗人具有相当出色的虚构本领和技巧,因为他必须使某种程度上既有的、被传统规定的诗歌模式生动活泼。

我们饶有趣味地发现,尽管古代泰米尔纳德诗歌相当广泛地反映了生活,但其中宗教情绪相对较少。宗教情绪其实仅仅直接体现在两部作品里,一部是由献给提鲁马尔(毗湿奴)、牟鲁干(古代泰米尔的青春、力量、战争之神,与湿婆之子苏波拉马尼亚视为同一)和圣河瓦依哈的颂诗组成的诗集《帕里帕达利》(四至六世纪),另一部是纳基拉尔的长诗《蒂鲁牟鲁格阿特鲁帕德伊》(《通向牟鲁干之路指南》)。

在论述桑格姆诗歌的美学价值时,总体上应当注意它们同样相当重视准确和简洁地描绘可见世界的能力,而这种造型技巧大概成为古泰米尔诗歌最宝贵的艺术品质。

到公元一千纪中期,在泰米尔文学中已经明显能感到来自北印度的印度教神话影响正在加强。此时佛教徒和耆那教徒在南印度的传教积极性显著增强,因此泰米尔诗歌的内容不断发生重大的变化:"英雄时代"的理想、氏族部落的古风正受到四个人生阶段及其理想目标(法、利、欲、解脱)的观念的排挤,也受到离世、禁欲、业报等主题的排挤。教诲传统正在形成。它最纯粹的形式表现在综合著作《十八部基本作品》[①]里,这部著作在年代上晚于前述诗集和长诗,看来基本上形成于四世纪至八世纪之间。这部集子中的每一部作品都是一部诗集,里面最常见的是四行诗,每集被认为是由一位诗人所作。



《十八部基本作品》里并非所有的诗集都有明显的教诲意义,有几部对传统主题进行了加工。比如有一部(普拉姆诗)颂扬了朱罗朝国王的军人英豪,有五部是爱情(阿哈姆诗)诗集。这些诗集的诗歌以技巧出众、方法多样而著称,但诗中表现出对桑格姆诗歌成就的折中运用和对形式的过度迷恋,它们在生动性和直接性方面比后来的诗歌逊色不少。

---

① 亦称"下十八部作品",以区别于包括《八大诗集》和《十大歌集》的"上十八部作品"。——译注

形式主义是教诲诗集所固有的，这甚至可以在某些标题上发现。这些标题反映出作者力图依据统一的、纯外部的、包括数字的原则设计自己的格言、箴言和指南。比如，纳拉达那尔的《三种香料》，维兰比纳哈那尔的《四颗珍宝的托盘》，玛卡里阿桑的《五株英明的菜根》。教诲诗集的作者利用了多种宗教，但总体上主要是耆那教思想，虽然诗集中涉及的道德和伦理规范概念范围非常广，以至于很难将它们确切地归结为某种宗教。作者们宣传的思想一般以比较简短的格言形式表达，而且大量运用了民间日常生活智慧、谚语、典型的民间文学譬喻。但用诗歌形式包装思想的意图会经常将不同种类的格言生硬结合。

以教诲综合的传统方式创作的两部泰米尔伟大文献是《蒂鲁古拉尔》和《纳拉蒂阿尔》。

《蒂鲁古拉尔》(《神圣的古拉尔》)是由一千三百三十首诗体箴言库拉尔(某种韵律的二行诗)组成的诗集，它的创作者被认为是传奇哲人蒂鲁瓦尔卢瓦尔。诗集由三部分组成，对应着古代印度教徒的三个传统的生活目的：法、利、欲。《蒂鲁古拉尔》里没有反映人生的最终目的——解脱，即灵魂从肉体的束缚中获得解放、轮回，这是因为作者在创作自己的箴言时首先针对的是俗家人。

《蒂鲁古拉尔》的第一部分是关于人的道德面貌的格言。其关注的核心是顾家的男人、好客的主人的理想形象。在谈到行为美德时，作者并不拘泥于任何确定的宗教教义。但是在有些情况下可以发现耆那教或佛教见解的倾向，但总体上作者从不同的宗教中挑选出那些最大程度上符合他宽广的人道主义视野的东西。作品中有几章论爱情、好客、感恩、善良、宽厚、心地慷慨等，就是如此。

《蒂鲁古拉尔》的第二部分谈论人的社会活动。其中谈论的是国家体制、官员和国君的责任问题，以及统治术等等。在这部分里展示了蒂鲁瓦尔卢瓦尔对梵语著作《利论》的熟悉。但两部文献的重要区别在于，《利论》提出了真正完美的行为规范，而蒂鲁瓦尔卢瓦尔仍然对这些规范的哲学和道德基础更感兴趣。他的意见就是从某种崇高理想的角度来评价任何现象，但这并不妨碍把这些意见看作是一个具有丰富生活经验的人的深刻的实践智慧。因而该诗集第二部分相当程度上与其说是在谈论人的社会责任，不如说是在论述生活和行为的主要原则。这一部分中有几章论及学习、智慧、克服恶习、友谊、危难时的大无畏精神等。

《蒂鲁古拉尔》的三部结构无疑符合梵语教诲文学(论法、利、欲的著作)的结构，在谈到这一点时，可以完全合乎逻辑地把它关于爱情的第三部分与伐蹉衍那的《爱经》之类的梵语作品相比。但《蒂鲁古拉尔》的这个部

分明显不同于直接教诲，而是按照古典阿哈姆诗歌的传统描绘了恋爱情感的发展过程。当然，二行诗并非总是遵循为适应完全不同的诗学体裁而产生的规则，但总体而言阿哈姆诗典型的爱情情景、规范的形象在这里十分清晰地不断出现。可以认为，《蒂鲁古拉尔》的第三部分为泰米尔诗歌提供了科维伊（字面意思为"花瓣"）体裁的第一个范本，这种体裁后来在中世纪诗歌中广泛流行，并成为描写情人们相互关系发展的各段插曲的一个连接环节。

爱情在《蒂鲁古拉尔》里表现为强烈的、全身心投入的情感。《蒂鲁古拉尔》的作者传达出主人公各种相当细腻的心理活动，并在这方面超越了以往的诗人。实际上，第三部分各章乃是一系列变奏，其中的每一个题目都挑选了某种情景："接近美貌无比的女神"，"离别中的极度哀伤"，"心灵的对话"等等。

·78

《蒂鲁古拉尔》是南印度被人读得最多的著作之一。没有宗教狂热、见解深刻且富有创新使它在泰米尔社会各阶层中间大受欢迎。《蒂鲁古拉尔》对泰米尔文化有巨大的影响，难怪它经常被称为"泰米尔的吠陀经"。

《纳拉迪阿尔》（字面意思为"四行诗"，七至十世纪）是一部诗集，由四百首四行诗组成，像《蒂鲁古拉尔》一样分成三个部分。当然，关于爱情的第三部分总共只有十首诗。如此轻视爱情题材是可以理解的，假如注意到作品里占主要地位的是宣传物质世界的脆弱、鼓吹忍耐、提倡拒绝尘世享乐，而宁静地对待生活的哲学态度在诗中被宣布为真正的价值。但宁静绝不意味着对道德问题完全漠不关心，相反，必须积极和经常做善事的思想经常被强调。因此，人生脆弱的主题总是《纳拉迪阿尔》的显著特点，它在诗中时时与对人们行善时间不够的提醒相联系。

> 我们的肉体不会恒久，就像草尖上的露珠，
> 那就赶快行善。
> 是的，曾经有一个人，存在过，生活过，
> 却已经在亲人的啜泣中离去。

《纳拉迪阿尔》中涉及的思想范围总体上与《蒂鲁古拉尔》中的一样，但《纳拉迪阿尔》无疑有更宣扬禁欲、更严厉的调子。

《纳拉迪阿尔》反映出更明显的传道热情。诗歌时常向某位可能属于潘地亚王朝的帝王直诉衷肠，传说中这个国王庇护过八千个耆那教僧侣。他们给他教诲，其中有些后来就被人编为《纳拉迪阿尔》四百首。这些诗歌的风格迥异，因此它们实际上看来是许多作者创作的，而且是在漫长的时期

内形成的，大约从六世纪到十世纪。

除了组诗《十八部基本作品》外，宗教教诲还表现在一部名为《阿因贝鲁卡维亚》(《五长诗》)的诗歌作品合集里。它由《西拉巴提伽拉姆》(五至六世纪)、《玛尼梅格莱》(七至八世纪)、《瓦列亚巴迪》(八至九世纪)、《孔达拉克西》(九至十世纪)、《西伐赫的奇异宝石》(十世纪)组成。这些作品是在相当长的时期里创作出来的。将它们结合在一个综合体内说明了它们属于同一个由于在诗中加入某些早期思想和结构因素而脱离了桑格姆诗的传统。增加的主要因素应该是宗教教诲(主要是耆那教和佛教派别的训诫)、情节、长诗的宏大韵律、对梵语诗学包括对大诗体裁的明显从属关系。这部综合体作品的特点还包括从非泰米尔文献资料中获取情节(最后三部作品属于这种情况)。

这个系列中最著名的是《西拉巴提伽拉姆》(《脚镯》)和《玛尼梅格莱》，由于情节上的某些共同性，它们被称为"孪生长诗"。传统上认为第一部长诗是赛勒王国的王子伊兰戈所作，这部长诗属于泰米尔人最喜爱的作品之一。它饶有趣味地讲述了商人柯伐兰和他的妻子甘纳基的故事。

柯伐兰倾心于舞女玛达维，把自己的家庭责任抛至脑后，耗尽了自己的全部家产。他追悔莫及，回到家里，忠诚地爱着他的甘纳基一句责备的话也没说，把自己镶有宝石的脚镯给了丈夫，这是他们剩下的唯一财产。柯伐兰决定在马杜赖出售这些脚镯，并和妻子远走他乡去经受遥远而艰苦的历程。他在马杜赖去找珠宝匠，匠人错怪柯伐兰是小偷并向国王告发了他。国王没有弄清事实，命令卫兵打死了柯伐兰。甘纳基知道以后就跑去找国王，指责他治理不公，然后满腔悲愤来到大街上，撕开左胸，她立刻变成一团火，烧毁了城市。马杜赖的女神出现在甘纳基面前，请求她宽恕居民。甘纳基的怒气渐渐平息，过了一段时间，因陀罗把她升到天上，她在这里见到了丈夫，成为夫妻忠贞之神。长诗结尾处讲到，赛勒国国王森古图凡对这段故事感到震惊，在国内兴起甘纳基女神崇拜，建立起石雕的女神像。

79 • 两个主题确定了长诗的基本思想内容，即业报主题和妇女纯洁主题。前一个主题与柯伐兰的命运直接有关，他在长诗中的死亡绝不应当被看作是对缺乏家庭责任的惩罚，而应当被看作是他前生行为的后果。业报主题无疑是泰米尔作者从北印度传来的宗教教义中借用的。后一个极为重要的主题是妻子忠于婚姻，它源自达罗毗荼历来关于妇女忠贞具有非同寻常意义的观念和与此有关的生命力旺盛和多产原则的观念。长诗如此写道："在谨守妇道的国度里，风调雨顺，财源不断，王权不衰。"顺便指出，长诗作者认为在赛勒国内确立甘纳基女神崇拜毫无疑问是森古图凡的功劳，长诗

中不少地方赞颂了他，赞颂主题实际上成为它第三部分的主要内容。

《脚镯》的艺术结构异乎寻常地清晰和色彩鲜明。作者以古代泰米尔诗人固有的准确和生动的细节描绘了一幅幅泰米尔城市和乡村的画面、灿烂辉煌的风景，而且作品中完全遵循桑格姆诗歌的范例和传统。很容易在长诗中区分出它特有的各种诗歌形式特征：题材诗（吉涅伊）——“行路指南”、颂诗等的特征。长诗充满民间创作因素，如在描写民间风俗习惯时引入大量渔夫、山民的歌谣（或它们的仿效之作）。

叙事系列的第二部长诗是萨顿那尔的《玛尼梅格莱》。它讲述了柯伐兰和舞女玛达维所生的女儿玛尼梅格莱的故事。她从童年起就皈依佛教，传播佛教思想。这实质上确定了长诗的思想内容。主人公数不清的奇遇、穿插故事、花絮和插曲主要用于解释佛陀教义的某些方面，或赞颂这些教义。长诗中有非常旺盛的想象力和神奇成分（《脚镯》里几乎没有这样的内容）：梦谶、主人公变形、时光旅行、宝物、神遇等在诗中起了非常大的作用。长诗用整整两章（在玛尼梅格莱与各学派智者展开的哲学论辩中）讲述古印度主要的哲学体系，因而这两章就成为泰米尔语的第一篇哲学论文。

这个系列的另外三部作品都与传播佛教和耆那教思想有关。纳达库塔纳尔的《孔达拉克西》是佛教的，《瓦列亚巴迪》（作者不详）和提鲁达卡・德瓦尔的《西伐赫的奇异宝石》是耆那教的。前两部长诗以剧中人的名字命名，可惜几乎没有保存下来。《西伐赫的奇异宝石》讲述了西伐赫王子的奇遇、艳遇和统治，晚年他服膺耆那教道德思想，抛弃王国并出家做了和尚。

除了已经提到的以外，在公元一千纪后期还出现了一系列耆那教长诗，比如孔古维利尔的《佩隆伽德伊》（《大故事》）是泰米尔版的《伟大的故事》，托拉莫里・德瓦尔的《苏拉玛尼》是一部取材于大往世书的长诗。它们的出现证明了耆那教在南印度的顽强生命力，并证明了耆那教此时的活动有所增强。但耆那教的影响总体上毕竟明显衰落，因为从六世纪起虔诚派宗教潮流迅猛发展，排挤了耆那教（更不用说佛教），并与传统的婆罗门教相对立，尽管它是在后者的基础上产生的。

这一潮流的本质观念在于，人与神沟通的基本条件是情感，是对神的鲜活的爱，是寻求与神的直接的充满激情的接触。同时，借助外部仪式或复杂程序来认识神已经失去了必要性，这决定了这个潮流的民主性，并使婆罗门祭司阶级成为多余。

虔诚派的一大特点是它与诗歌创作的有机联系。宗教热情直接表现在宗教颂诗中。这种本质上非常自由的体裁凭借着吠陀、史诗、梵语往世书的神话内容（也利用某些泰米尔神话和传说），而这些神话内容在这里以“紧缩形”——即神的称呼或对往世书情节的暗示表现出来。颂诗里主要的

内容是诗人自身的体验和他对内心情绪的鲜明描绘：精神的苦恼、对神的爱、渴望与神融合等。有许多因素使我们能够掌握虔诚派诗歌的内部仪式的特点，它们是：对神的必然赞颂并同时对信徒自行贬抑，表现他的内心痛苦，经常表现得就像真正的恋爱激情。的确，根据虔诚派教义的观点，诗歌创作本身可以看作是某种意义上的仪式活动。

80·

第一批具有虔诚派诗歌（狂热颂扬神、指点神亲近信徒）各种重要特点的宗教颂诗性泰米尔文本应该是桑格姆诗集《帕里帕达利》和长诗《蒂鲁牟鲁格阿特鲁帕德伊》。六至十二世纪虔诚派诗歌的成熟传统表现在两组诗歌中：毗湿奴崇拜的《纳拉伊拉迪维亚毗拉班达姆》（《圣诗四千首》）和遵循虔诚派湿婆崇拜传统的十二集《蒂鲁姆莱》（《圣书》）。

毗湿奴教徒诗人被称为阿尔瓦尔（更准确的称呼为“阿日瓦尔”，意为“沉思者”）。他们中最有名的是：贝利亚阿尔瓦尔（九世纪），他创作了长诗《蒂鲁莫日》（《圣语》）；蒂鲁曼盖阿尔阿尔瓦尔（八至九世纪），他在毗湿奴诗人中最有学问，最多产，是六部长诗的作者；那马尔瓦尔（或称萨达果潘，九至十世纪），他的一部作品《蒂鲁瓦伊莫日》（《圣言》）可称为南印度毗湿奴虔诚派宗教信仰和诗歌创作的精华之作；女诗人安达尔（九世纪），她从童年起就献身于毗湿奴崇拜，并写诗表达自己对他的爱慕，她最有名的长诗《蒂鲁帕维伊》（《圣典》）以少女歌谣的形式赞美黑天。这些歌曲是在古代的沐浴仪式时演唱的，据迷信的传说，这种仪式能给人带来幸福的婚姻、子嗣和繁荣昌盛。

那达木尼（十世纪）是虔诚派毗湿奴诗歌的集大成者。他的意义还在于他是南印度第一位毗湿奴神学家。

虔诚派的第二支是湿婆崇拜。它在南印度具有比毗湿奴崇拜大得多的作用，其原因可能与湿婆形象吸收了很多当地崇拜并更多地联系着土著文化有关。湿婆诗歌这一派的积极发展无论如何都比毗湿奴派诗歌开始得更早（六世纪），而结束得更晚（十二世纪）。

湿婆系列的最初七部诗集《德筏拉姆》（《献给神的花瓣》）的作者是三位大诗人：阿巴尔（七世纪）、山本达尔（七至八世纪）、孙达拉尔（八至九世纪）。每部诗集的颂诗都有自己的个性（比如山本达尔的激情比阿巴尔缓和一些，而孙达拉尔比另两位更精致，等等），当然同时具有这一传统共同的、典型的特点，如表达对湿婆的全身心的爱，在神面前的自我贬抑，对自身精神状态的兴趣，某种程度的自传性（如阿巴尔羞愧于曾参加过耆那教团体，阿巴尔和山本达尔与耆那教的斗争，孙达拉尔的家庭生活）。

湿婆派虔诚运动的第八部诗集是马尼卡·瓦沙格尔（九世纪）的长诗《蒂鲁瓦沙格姆》（《圣言》）。这部庞大而繁复的作品无可争议地成为所有

综合性诗集的顶峰。规模宏大的湿婆思想体系、鲜明的形象、极为多样的诗歌形式（作者明显偏爱民间体裁）、高超的诗学技巧，所有这一切都成为长诗给后来的泰米尔语文化带来巨大影响的原因。

在长诗第五十一章里详细展示了诗人种种最精微的心灵活动，诗人的精神时而犹豫和疑惑，苦恼和疲软，时而充满与湿婆融为一体的喜悦、期待、爱恋和兴奋。湿婆本身作为一个敬神的对象，在长诗中具有自己全部的神话学特征，但他经常被作者解释成抽象和无所不包的某种宇宙本原。换句话说，颂诗具有哲学的性质，而这就证实了它在湿婆宗教方面的哲学传统根源。

在创作另一些湿婆诗集的诗人中值得一提的是蒂鲁姆拉尔（七世纪），他的长诗《蒂鲁曼蒂拉姆》（《圣咒》）被编成第十部诗集；还有女诗人卡拉伊卡尔（六世纪），据说她为了湿婆而割舍家庭，毁弃容貌，以丑陋女鬼的形象出没于各湿婆圣地，同时编撰献给湿婆的充满爱情和忠贞的圣诗。

第十二部综合性诗集是塞吉拉尔（十二世纪）的《佩里亚普拉纳》（《大神话》）。它继承了孙达拉尔开创而纳姆比·安达尔·纳姆比沿袭（在第十一部诗集里）的颂扬湿婆派虔诚运动诗人（称为“纳亚纳尔”，即“领袖”）的传统。纳亚纳尔已经被传统视为圣徒。在塞吉拉尔叙述的纳亚纳尔传说中可以详细考察虔诚派诗人、湿婆的仆人形象的类型学。这些诗人的形象非常不同：同耆那教徒激烈斗争的阿巴尔，命运的宠儿和游手之徒孙达拉尔，“幽灵女子”卡拉伊卡尔，国王的大臣马尼卡·瓦沙格尔等。但他们的故事有许多方面成为虔诚派传记的典范，它吸收了包括注定的特殊使命的主题、与湿婆见面的主题和刚刚萌生的对湿婆的倾心爱戴，这些方面使得故事与充满对湿婆的服从（通常是弃绝家庭生活）和湿婆对信徒命运的神奇干预的诗歌启示很相似。



跳舞的湿婆　阿姆斯特丹　亚洲艺术博物馆

在虔诚派传统繁荣时期，

泰米尔诗歌艺术也表现在世俗诗歌领域里。这里首先要谈到对古印度叙事长诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》的改编。这些长诗从世纪初开始就在南印度非常有名，而且可以设想，诗人们曾不止一次地尝试将它们改编成泰米尔语。但流传至今的只有佩隆德瓦纳尔（九世纪）的《摩诃婆罗多》（《巴拉丹》）残本和甘班的长诗《罗摩衍那》（或称《甘班罗摩衍那》，约十世纪）。

甘班在情节叙述和长诗分卷方面均遵循跋弥的《罗摩衍那》，但不同的是，罗摩在甘班的作品中始终而明确地以毗湿奴神的化身出现。因此，某些情节和角色的解释有了改变。这包括婆罗多不仅作为罗摩忠诚可靠的兄弟出现，而且以战战兢兢地爱恋他的虔诚派信徒的面貌出现。在许多细节和描写中，可以感觉到甘班对桑格姆诗歌文学传统的忠诚。这使他的《罗摩衍那》无疑具有了自己的特点。还应当提到长诗极为突出的诗学成就：语言生动、形象鲜明、诗句优美以及形式完善。这种形式的完善此时开始受到高度评价，在泰米尔国王的宫廷里尤为如此。诗歌艺术在宫廷诗人贾扬贡达尔、奥塔库塔尔、普哈仁吉的创作中达到了繁荣。

贾扬贡达尔（十一世纪末至十二世纪初）是朱罗王朝晚期几位国王的宫廷诗人，因帕拉尼体的长诗《卡林伽窦帕拉尼》（《进军卡林伽》）而名闻遐迩，作品中以出色的想象力描绘了朱罗国王对卡林伽国的征服。帕拉尼体裁的意思是对所谓在一次战斗中杀死一千（或七百）头大象的主人公的歌颂。

奥塔库塔尔（十二世纪）用乌拉体写作赞颂长诗并因此扬名，长诗描写主人公引领着隆重的游行队伍沿城行进，有无数崇拜他的妇女从窗口注视着他。作者也用毗列伊塔米日体（描写主人公童年时代的长诗）写作。

普哈仁吉（十三世纪至十四世纪初）是潘地亚王国的诗人，因长诗《那罗文巴》（《关于那罗的文巴诗》，文巴是一种韵律）而闻名，这是对那罗和达摩衍蒂故事的诗体改编，从诗歌技巧和趣味的角度看，它是无可挑剔的。

世俗诗歌传统以及湿婆崇拜传统在更晚期的泰米尔文学中被顺利继承，湿婆诗歌还成为产生湿婆悉檀多[1]的新鲜哲学思想的动力，后者于十三至十四世纪完全形成。

### 4. 新印度文学的萌芽

印度文学进程的特点是由于多种语言、不同语言民族间的相互交往、政

① 南印度一种宗教哲学体系。——译注

治和宗教因素的多样性而产生的形式多样性。

在梵语文学中已经可以感觉到某种地区性分化，然而，最充分的地区性发展自然与当地语言有关。这些语言的称呼本身相当清楚地划分出这些语言中正在形成的文学共同性。在八至十三世纪，文学共同性的形成过程获得了更为重要的意义。后来，印度、巴基斯坦、孟加拉的各近代民族的文学就像某些国际文学共同性那样，正是以这种文学共同性为基础发展起来的。由于各民族社会、经济和政治发展的不平衡，这一共同性的形成过程快慢不一。对这一过程的具体研究比较困难，因为我们所考察的这个印度文学发展时期，以往研究得最少，许多已发表的论著带有不自觉的歪曲或主观主义的痕迹。 •82

这一过程与印度各民族的民族独立精神日益觉醒紧密相关，同时也与带有民主性质的广泛社会运动紧密相关，尽管它们有时采取宗教形式。在任何情况下，转而面向地方性的民间口头文学、遵循民间创作路子的做法都是有代表性的，而民间文学情节和体裁也并非偶然地在任何文学的形成过程中都具有相当重要、有时是极为重要的作用。

同时必须指出，虽然印度各民族的社会、经济和文化发展形成了某种类型学上的共同体，但这个共同体并未完全同步，而且在具体情况下表现出许多特点。因此，有几种地方性文学出现得较早（如南印度的几种文学：坎纳达语文学、泰卢固语文学、马拉雅拉姆语文学，而首先是上面已经讲过的泰米尔语文学），另一些则形成较晚，在我们考察的这个时期还没有产生书面文献。同时，与某种语言（如马哈拉施特拉的普拉克里特语）或某种宗教（如耆那教）有联系的文学，或在自己的文本里使用任何一种语言、方言的文学（对耆那教圣书而言，就是半摩揭陀语的普拉克里特语），其共同性最稳固。

无论如何，到公元一千纪末，现代印度斯坦次大陆各国新的民族文学的基础得以产生的共同性已经初见端倪。尽管对一千纪末至二千纪初的印度文学进程的研究尚不能令人满意，但已经可以探寻这些前民族文学共同性的某些重要特点。

位于坎纳达语文学独立发展源头的是诗人本伯（十世纪）。他在其祖国被公认为伟大的诗人，创作了《阿迪普拉纳》（《祖师往世书》）、关于耆那教圣徒的作品、长诗《维克拉玛周那维贾伊亚》（《英勇的阿周那的胜利》），后者转述了《摩诃婆罗多》的部分情节。

本伯精巧地在自己长诗的情节中编织进他所处时代的事件，以阿周那的形象间接描写了历史人物、遮娄其王朝的统治者之一阿里克萨里二世。另两位十世纪的杰出诗人彭纳和伦纳与本伯一样，是耆那教徒，并在自己

的作品里运用了耆那教的情节。伦纳在文学中留下了特别明显的足迹，他的出名不仅因为他创作了耆那教的往世书，而且也因为他编著了第一部坎纳达语详解词典，创作了两部情节取自《摩诃婆罗多》的长诗。他在其中一部里借比玛的形象描绘了自己的保护人、国王萨提亚斯拉伊。

十至十二世纪坎纳达语诗人的许多作品具有鲜明的耆那教性质，但也不断出现世俗性质的坎纳达语叙事作品，如杜尔伽辛赫（十二世纪中期）的占布《五卷书》或涅弥旃陀罗（十二世纪）的占布《利拉瓦蒂》，都在情节和风格上与苏般度的《仙赐传》很相似。十二世纪初，纳格金德拉还完成了《罗摩旃陀罗往世书》，这是《罗摩衍那》的耆那教特别版，它与跋弥的长诗区别很大。

正如我们所看到的，用坎纳达语写作的耆那教作者经常学习梵语文学的创作经验，并为丰富本土文学而借用它的各种情节，并依据梵语诗学和语法编制坎纳达语的诗学和词典。但从十二世纪末开始，坎纳达语文学对梵语文学的依赖明显减少，相反，地方性民间创作传统的作用不断增强。新的文学体裁和诗歌形式、第一批散文作品陆续产生。由此应当提到一支有影响的湿婆教派的奠基人之一跋娑伐（十二世纪下半叶）的作用，他为了传扬湿婆崇拜而创作了大量“沃吉纳”，即短小的散文诗格言，同时在坎纳达文学中引入了与民间创作密切关联、非常流行的新体裁。

83 ·

凉台上的两个人 德干画派细密画
十八世纪中叶 巴黎 吉梅博物馆

泰卢固文学起源相当早。在六至七世纪的一部阐述韵律问题的梵语著作里谈到了一些梵语中完全不存在、而在泰卢固诗歌中又十分典型的诗歌格律。但真正的泰卢固文学始于诗人南纳耶（十一世纪）翻译的前两卷《摩诃婆罗多》。与其他新印度文学一样，这与其说是翻译，不如说是经作者创造性想象加工并抹上地方色彩的解释。南纳耶的译本由诗人迪根纳（十三世纪）和埃拉纳（十四世纪初）接着完成，整部泰卢固语的《摩诃婆罗多》被认为是用印度民族语言翻译的梵语史诗中具有优秀艺术品质的一种。

早期泰卢固文学相对较多的文

献中占据显著位置的，是与湿婆教的林伽派有关的既是圣典又真正具有艺术性的作品。湿婆教徒纳涅乔达（约1080—1150年）写成的长诗《鸠摩罗出世》与迦梨陀娑的著名的同名长诗交相辉映，而且总体上符合梵语叙事诗体裁“大诗”的规范。但这毕竟是一部完全创新的作品，它首先属于地方性文学传统的范畴。

泰卢固文学发展的起始时期结束于两部《罗摩衍那》译本。其中一部用民间文学创作中的德维巴达韵律写成，供普通民众阅读，内容和风格迥异于跋弥的史诗。这个译本于十三世纪下半叶由诗人佛托列蒂完成。第二个译本被称为《巴斯卡拉的罗摩衍那》，由一批诗人完成，风格各异，并无疑比前一译本更忠实于梵语诗学规则。

我们对马拉雅拉姆语文学的起始阶段仅能通过丰富的民间诗歌《帕恰玛拉雅兰拉姆》来评判。这部诗歌产生于六至十世纪之间，包含祭祀和仪式歌谣，也包含与劳动过程和民俗节庆有关的歌谣。马拉雅拉姆语流行的喀拉拉地区长期以来处于泰米尔国王的统治之下，这种情况决定了泰米尔文学对马拉雅拉姆语文学发展的开始阶段具有相当大的影响。

这种影响的结果是产生了遵循泰米尔语诗歌典范的文学流派帕图。马拉雅拉姆语文学的历史始于按照这个流派的要求写成的作品——长诗《罗摩恰里塔姆》（《罗摩功行记》），其题材来自跋弥的《罗摩衍那》。一般认为《罗摩功行记》的作者是诗人奇拉曼（约十二至十三世纪）。

重要性不亚于帕图的是另一个流派马尼普拉瓦拉姆。与前者不同，它主要接近梵语传统。与这个流派有关的是诗人托拉纳（可能是十世纪末至十一世纪初）的创作，他的诗歌成为民间文学的财富。像其他印度文学那样，公元二千纪初的马拉雅拉姆语文学大量采用占布体裁。

我们对公元一千纪末至二千纪初西北印度各民族的文学发展过程，以及对该过程在地方语言中的反映，掌握的资料极为有限。这一过程的最明显表现之一就是阿达赫曼·姆尔塔尼（约九至十世纪）的长诗《桑德斯拉萨克》（《书翰》），它用诗人的母语（姆尔塔尼语）写成。长诗表明作者精通梵语文学，但它开始坚决捍卫与梵语、普拉克里特语和阿帕布罗萨语互相对峙的本族语的权利。阿达赫曼改编了迦梨陀娑的《云使》和《时令之环》中的情节，并精妙地将其编入自己的长诗，它们与作者熟悉其内容的地方民间创作的时令诗、离别歌等相互呼应。当代印度和巴基斯坦文学研究者认为阿达赫曼是旁遮普语文学的先驱。

·84

在一些民族那里，其本身的文学传统开始显现出来，而它们从前对此并无要求。比如，苏·库·查特吉的研究表明，在九至十世纪就存在用早期信德语改编的文学读物《摩诃婆罗多》。

极为重要的是，北印度各民族的早期文学作品与持反对立场的社会和思想运动有关。早期文献成为旁遮普语和孟加拉语、马拉地语、奥里亚语、古吉拉特语、印地语等文学的基础。其中的一个重要层面与纳陀、悉达、瑜伽及其他与之同源的教派和崇拜运动密切相关。这些教派和崇拜建立了自己清晰表现出来（首先在社会方面）的文学传统。该传统本身牢固地依靠这个或那个民族的当地民间口头创作，同时也依靠全印度的遗产（虽然也常常与之对立），无论是已成经典的，还是本身用梵语或其他语言创作的文学作品。

旁遮普文学发展的初始时期是各式各样并有时相互矛盾的传统之间相似的、极为复杂交织的一个实例。旁遮普文学里关于来苏尔[①]的民间口头创作系列，以及旁遮普纳陀信徒的社会—宗教抒情诗，均产生于公元一千纪末。纳陀信徒恰尔帕特、贾朗得哈里、恰乌朗吉等人创作了具有激烈社会批判内容的诗歌。它们的形式或者从民间文学中借用，或者非常接近民间诗歌。其中主要是二行、四行、六行的短诗，虽然有时也有更加大型的诗歌。

与旁遮普纳陀信徒诗人的诗歌有些相似的是悉达派信徒用布拉贾和阿瓦德希方言之前的阿帕布罗萨语诸方言写成的诗歌，类似的还有孟加拉的佛教密宗信徒的圣诗集《恰利雅歌》，其年代被确定为十至十二世纪。这些圣诗的宗教内容体现在民间歌谣的传统形式中。

印度各民族的民间文学和史诗传统在大诗体裁影响下产生出叙事诗歌（旁遮普人名为瓦拉、拉贾斯坦人名为拉娑，其他民族各有其名）。在这些作品里，尤其从十一世纪起，爱国主义的主题逐渐获得相当重要的地位，诚然，这些主题是在封臣忠于宗主的纯封建范畴内思考的。此类叙事长诗最突出的范例之一是金德·伯勒达伊（1126—1192）的《普里特赫维拉吉拉娑》（《地王颂》），他常被称为“印地语诗歌之父”。

伊斯兰教的征服给印度文学史进程注入了新因素。它始于阿拉伯人侵入信德，特别是在马默德的多次野蛮袭击（十一世纪初）以后。于是印度的作者有了掌握阿拉伯和波斯文学的许多形式和情节的可能，但这种掌握首先出现在乌尔都语文学里，而且已经属于新印度文学的下一个历史时期了。尽可能根据流传至今的、相对而言数量并不很多的文献判断，到十三世纪末至十四世纪初，新印度文学的形成过程加快了，它们进入了新的、更加成熟的发展阶段，其中的每一种文学都具有自己的特点，同时又带有印度文学的各种总体特征。

---

① 意为“使者”。——译注

# 第三章　古代爪哇文学



现代印度尼西亚、马来西亚、菲律宾、新加坡、文莱和东帝汶的领域，在公元前一千纪就已居住着各种民族，他们主要使用澳斯特罗尼西亚诸语言，自古以来有彼此相似的文化关系，后来又或多或少受到印度和穆斯林文化的影响。所有这一切都使人认为，在欧洲开始扩张（这种扩张促使菲律宾基督教化）前，这一地区仍是独特的文化历史区域，后来经常被称为努珊塔拉（意为“孤岛”）。苏门答腊岛的地理位置正当地中海大商路（中东—印度—东亚）的要冲，而爪哇周围（准确地说是这个岛的中部和东部）的自然条件又非常有利于农业经济，因此到公元初崛起了两个民族，它们注定要在努珊塔拉的文化生活中发挥重要作用，这就是马来人和爪哇人。显然，爪哇和马来的部落贵族和为其服务的一部分居民首先成为开始领悟和重新思考从印度输入当地的精神食粮的那些人。印度文化就其根源而言与努珊塔拉文化很接近。

努珊塔拉历史上第一个强国大概是建立在苏门答腊的佛教国家室利佛逝国。但我们在邦加岛和西爪哇也发现了曾经信奉大乘佛教和自认属于夏连特拉王朝（山帝王朝）的室利佛逝国国王的石碑，这说明夏连特拉的政权曾扩展到那里。这些石碑上的题铭时间被确定为七至十世纪，用的是古马来语，以古印度书写系统的一种变体镌刻而成。但是除了上述碑铭以外，没有发现古马来文学的其他踪迹，而我们熟知的最早的印度尼西亚文学文献（其定型需要书记员，而不是石工和刻工）想必是用古爪哇语（也称卡威语）写成的。

流传至今最早的古爪哇散文文献是巴厘文抄本，属于经典文学。其中最古老的通常认为是著作《桑格—相格—卡玛哈亚尼康》，其中按照佛教密宗的观念提出了达到极乐境界的速成之路，换句话说，即成佛的捷径（古爪哇语称佛为“卡相格佛陀汉”）。在文献里提到了统治东爪哇的国王恩蒲·辛多克（929—947年在位），但有理由推测这篇著作写得更早，也许就是在中爪哇建立婆罗浮屠大塔（八世纪末至九世纪初）的时候。

印度教庙宇的集大成者普兰巴南寺（日惹特区）与婆罗浮屠大塔双璧辉映，印度教（主要是湿婆教派）文学文献在爪哇也与佛教文学并驾齐驱，和平共处。古代爪哇的湿婆教和古代爪哇的佛教总体上宣扬同一种思想：人生的目的是与最高之神融为一体。这种最高神被佛教徒称为帕拉玛殊尼雅，被湿婆教徒称为帕拉玛希伐。

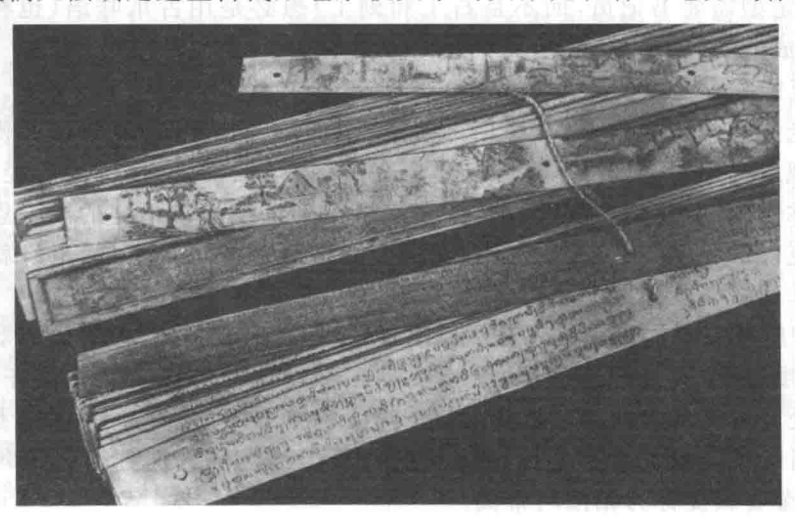
按照同原本的联系程度看，论著《薄呼伐纳—科沙》（《尘世之宝》）与

《桑格—相格—卡玛哈亚尼康》很接近，它也渗透着密宗（然而是湿婆教派的）哲学。对大宇宙与小宇宙的关系的论述在这部著作里被认为出自湿婆，一个智者（里希）向他详细询问与绝对者融合的方法和意义。

古爪哇的《梵卵往世书》从内容判断，与著名的梵文版《梵卵往世书》和《风神往世书》很相似：它相当概括地叙述了印度神话的框架，有时也给它们附上爪哇特色（比如，印度教里的天轴和宇宙中心是妙高山，它移植到爪哇就与当地的斯梅鲁山合而为一）。在古代爪哇和巴厘岛，《梵卵往世书》被认为是伦理道德著作（法论），但它的内容比较驳杂。其中有几处以穿插故事来代替单调的说教，比如国王维拉对自己的强权沾沾自喜，他充满激情地独白："谁能命令我？没有人能让我必须遵守道德规范，也没有人比我更伟大并能与我较量……"

《阿伽斯恰帕尔伐》以教义问答的形式写成。智者阿伽斯恰回答了自己酷爱知识的儿子德尔德哈斯雅关于创世、天堂和地狱、因罪受罚的问题。但《阿伽斯恰帕尔伐》最主要的意图是使人相信现存的政权是公正和完善的。有趣的是，阿伽斯恰和儿子的谈话不是发生在遥远的印度，而是在爪哇。"人民应当不停地劳动。"阿伽斯恰庄重地说，"为贵族效力，这就是你们的任务。你要心甘情愿，因为你们在其中净化，因为你们是贾塔亚的门徒。明智之士不愿意让幸运的有钱人为他效劳，因为他明白任何时候都无法回报这些效劳。"据《阿伽斯恰帕尔伐》说，贫困、失利、病痛，这一切仅仅是罪孽的结果，是人在前世所作的孽的后果。

我们无法确定这些古代爪哇宗教文学的文献是在什么地方创作的，我



巴厘岛的棕榈叶手稿

们只能假设，它们正是在古代爪哇佛教和湿婆教的宏大建筑物的所在地即中爪哇创作的。但在十世纪中期，也许出现了紧张局势(情况至今不明)，中爪哇出人意料地衰败了，古爪哇国的首都迁移到该岛东部。这里，在国王达尔玛旺夏·特古赫统治马打蓝王国时期，爪哇文人继续开发梵语文学遗产。达尔玛旺夏在位期间编成了法规集，他还下令用本族语将《摩诃婆罗多》译成散文本。我们尚不清楚此译本是否完成，因为流传下来的译本只有十八卷里的九卷。至今也没弄清，古爪哇译本对《摩诃婆罗多》解释的基础是怎样的，但显然翻译者对原本相当随意，省略和缩减了许多情节，有时因为不懂而修改了梵语文本，有时则擅自增补了一些东西(如提到筏子变岛屿的著名爪哇神话)。

但更重要的是另一种处理古典文献的方式：古代英雄史诗被抽去了印度婆罗门将其建筑在上的自身神话基础，并显然被解释成印度化爪哇贵族祖先的故事。灵魂转世的教义在祖先崇拜的基础上演变成认为始祖的灵魂在本族范围内不间断地复活，可以设想，许多爪哇贵族在阅读或聆听《摩诃婆罗多》的时候，不仅似乎重新体验到自己的亲身功绩，而且仿佛相信预先有魔法保证他们一定会在类似事业中取得成就。《摩诃婆罗多》的译本产生以后，出现了一场反对室利佛逝国的漫长战争，其结果是达尔玛旺夏王国的失败，而国王本人也因此身亡。

· 87

对版本的鉴定分析使我们得以确定，大约也在同一时期，爪哇作者完成了《罗摩衍那》的七卷散文译本(如果不是整部长诗的话)，以及大乘佛教的《昆贾拉卡尔纳》的翻译。后者是一部中篇散文故事，讲述毗卢遮那佛亲自为虔诚的罗刹昆贾拉卡尔纳指点获得真理的正道，据说此佛曾是古代爪哇佛教的主要供奉对象。

然而古代爪哇文学绝非仅仅是逐渐丧失了原本字面正确意义的翻译文学。这里要谈谈卡威语散文。“卡威”一词的意思是“诗人”、“诗歌的”，由此产生了一个概念“格卡温”(长诗、歌曲)。在爪哇，诗歌的产生想必早于散文：在我们所知的用古爪哇语写的著作中年代最早的是《羌达卡拉纳》(创作时间约为公元768年)，其中讲到与古爪哇诗歌关系密切的梵语诗韵。漫声吟诵的古爪哇诗歌想必主要由相同诗格的四行无韵诗组成，而诗段中每行诗的音节数目不等，同时长短音节按一定的规律交替出现(古鲁—拉古)。因为在澳斯特罗尼西亚诸语言里的元音缺乏音位学上量的差别，而为了遵守古鲁—拉古必须编出含有大量梵语词汇的诗句，这种传统格律的古诗只有文化素养高的人才会懂。因此吉冬诗的同时存在和兴盛就不是偶然的了。吉冬诗经常在长笛伴奏和舞者伴舞下以宣叙调演唱。我们不知道古爪哇吉冬诗的内容，因为这是“下流”诗歌(与地方宗教信仰有关)，它

们是禁止写进古爪哇手稿的。但它们显然对宫廷诗人有很大影响，这种影响即使不表现在内容方面，也会表现在形式方面。

在创作时间确定为公元856年的一段古爪哇卡威语诗歌中，我们发现了它与爪哇民歌的联系。这段描写建筑在中爪哇某地的湿婆寺庙群的诗歌残片，内容上与六至七世纪南印度祭祀诗的典范遥相呼应。这四十八行石刻诗里出色的文字游戏、对同音异义词的精巧使用、丰富的诗歌音律使人得以断定，其佚名作者虽然也按照印度范本创作了自己的作品，但同时广泛运用了本土传统。

人们认为，这部佚名作者所著的长诗比古代爪哇的《罗摩衍那》大约早半个世纪，而后者自古以来被认为——迄今仍被认为——是卡威语诗歌之冠。九世纪时在爪哇兴起了对罗摩功绩的兴趣（普兰巴南寺生气勃勃的《罗摩衍那》情节浮雕装饰就出现在这个时候）不是偶然的。罗摩崇拜在中爪哇的传播正好与湿婆教影响的加强相吻合，此外，恶鬼与罗摩部队之间的战争似乎呼应了古爪哇人自己关于迁居到爪哇并与土著发生冲突的神话。古爪哇《罗摩衍那》的前三分之二在基本特征方面与印度诗人跋底（约七世纪）力图既叙述罗摩功绩、又展示梵语语法和诗法规则的艺术精湛的《十首王伏诛》非常匹配。

可是，从长诗的第八萨尔伽（篇）开始，古代爪哇作者选择了自己的方式。他采用与跋底长诗不同的诗格，使变奏数目达到八十一种。看来，古爪哇《罗摩衍那》的作者要与跋底竞赛，他力图使他的长诗能够执古爪哇诗歌韵律之牛耳。将古爪哇《罗摩衍那》后三分之一与《十首王伏诛》作对比，使人深信在这部爪哇长诗里有不少穿插情节，其中每一段都是一部六十至七十行的小型精美叙事诗。例如，罗摩对他同父异母的弟弟婆罗多的教诲，被罗波那（十首王）劫走的悉多的哭诉，关于吉什金陀国猴王婆利之死的评论，罗摩叹息在玛利雅凡山上失去悉达，对楞伽岛上湿婆庙的描绘等，都属此类。哪怕以跋底如下几行有限的诗句作比较，我们就可以判断出古代爪哇作者对跋底文本所作改动和增补的性质：

> 寺院，小鸟温柔地啾啾，在空中飞来飞去，
> 生徒们朗读吠陀，嗓音盖过小鸟的叫声。

88・ 而在爪哇的《罗摩衍那》里我们读到："小鸟立刻停止歌唱，显出羞怯，/因为听见伟大修行者的生徒在讨论功课。/古代，当塔塔卡在世时，生徒们缄默无语，/老虎安静下来，躲进洞穴；/连饥瘦的狮子也哀哭自己的命运，忧郁地望着老虎；/一群犀牛并不泄气，在刺人的灌木丛里刨地。/而现在，

当它们害怕的塔塔卡死去以后，猛虎立刻开斋，吞噬麋鹿，/雄师狂怒地四处徘徊，寻找猎物，/它们不再克制，贪婪地吞食着陷入热恋的大象。”

古爪哇《罗摩衍那》的作者如此认真地补充跋底的文本，显然有意创作符合古典梵语诗学全部要求的大规模的叙事作品。古典梵语诗学的规定本身就包括叙事的详细和周到。无法通过翻译传达的古爪哇《罗摩衍那》诗句的半谐音和头韵法，与我们所知的印度尼西亚民间诗歌作品（无论是达雅克人的叙事长诗还是马来民间四行诗中的优秀之作板顿诗）的选音方法非常相似。

可以设想，古爪哇《罗摩衍那》成为了东爪哇谏义里王朝的诗人们的典范，他们在十一至十三世纪创作了许多卡威语的新长诗。像从前的古爪哇文学文献一样，这些长诗是以古印度的材料创作的。十一至十三世纪的格卡温诗与古爪哇的《罗摩衍那》有许多共同的修辞特点。格卡温诗组成了相当紧密的一种类型，其中较晚的作者对前辈的作品了如指掌，简洁地隐喻了他们的内容，同时显然认为读者（准确地说是演奏者和听众）对这些作品也非常了解。有些格卡温诗甚至形成了某种类似的系列。

东爪哇最早的格卡温诗是《阿周那维伐赫》（《阿周那的姻缘》），它加工了《摩诃婆罗多》第三卷中的情节。在这部长诗（显然不晚于 1035 年）中，描写了阿周那在因陀罗基拉山上的刻苦修炼、他光荣地经受住神给他降下的诱惑和考验、阿周那打败了罗刹国王尼伐塔卡伐恰反对大神的起义、阿周那在神国的庆功会、他与七个仙女的恋爱玩乐，以及主人公最后返回人间等情节。《阿周那维伐赫》的作者是恩蒲·甘瓦，他生活在东爪哇爱尔朗卡王执政时期（1019—1042），通常认为长诗是一部独特的新婚歌，为这个国王举行婚礼而作。

上述长诗采用的是《摩诃婆罗多》的次要情节，而著名的《婆罗多大战记》则描写了般度族和俱卢族的决战。据认为长诗创作于谏义里王朝的诗人国王贾雅博哈雅掌权时期（1135—1157）。这部格卡温诗的作者是两个人：“国王的师傅（或国王的门生），举世闻名”的恩蒲·塞达描写了委任大拉甲沙利耶为俱卢族统帅之前的事件，恩蒲·巴努卢描写了剩下的故事。

在《婆罗多大战记》之前，恩蒲·巴努卢最初踏上诗歌创作旅程时就已写过一部长诗《哈里万格沙》（《哈里族》），采用了梵语文学中熟知的情节。在这部长诗里详尽地描绘了黑天向自己未来的妻子鲁克米尼大献殷勤和她的被劫，描绘了般度族、俱卢族与掳掠者的决战，战斗以黑天的胜利而告终，然后黑天使所有战死疆场的士兵复活。显然，恩蒲·巴努卢在暮年还写了第三部格卡温诗《嘎托卡恰》。在诗中，嘎托卡恰保护了钟情于黑天之女希季松达利的阿周那的儿子阿婆希曼涅，并同俱卢族作战，而此前黑天

为了调停厮杀者和祝愿自己的情人，一直在隐居修炼。当巴努卢还在写自己的最后一部长诗时，贾雅博哈雅国王已经去世了，在谏义里王朝执政的看来是贾雅克列塔，他的名字常被人与十二世纪末至十三世纪初的国王克列塔贾雅的名字相混淆。

巴努卢的年轻同事达尔马贾以仅有的一部长诗《斯玛拉之死》出名。长诗描写威严的湿婆神沉湎于忘我修炼，受他支配的众神因对罗刹尼拉鲁德拉卡的进犯深感不安，密遣爱神卡玛到统领天下的大神湿婆那里去，湿婆中了卡玛的箭，感到了对妻子乌玛的强烈情爱。湿婆怒火中烧，用自己第三只眼喷出火焰将卡玛烧成灰烬。尽管众神和众隐修者强烈请求，湿婆不为所动，拒绝让卡玛复生，并决定从今以后他将继续以隐蔽和非物质方式生活。卡玛的妻子拉蒂紧随丈夫之后也跳入了葬火。在长诗结尾处描写了终于被卡玛打动的湿婆家族的象头神怎样战胜了尼拉鲁德拉卡，而卡玛和拉蒂由于乌玛在湿婆面前说情，有可能一次次在人间复活，而现在(即长诗作者生活的时代)，他们的尘世化身是卡梅斯筏拉及其妻子基拉纳。卡梅斯筏拉执政时期应当在十二世纪九十年代初。

89·

恩蒲·特利古纳在自己的长诗《克赖斯纳雅纳》里也改编了黑天劫走鲁克米尼的浪漫故事。他的保护人是筏尔萨贾雅，曾被误认为是1204年的铭文中提到的东爪哇显贵贾雅伐尔萨。这篇长诗没有巴努卢的长诗所具有的明显创作特色，黑天的兄弟波罗婆提击败了鲁克米尼的倒霉的未婚夫切蒂拉贾(梵语为“苏尼塔”)的部队，然后连黑天自己也参加了战斗，他不得不同鲁克米尼的弟弟鲁克玛交战。玛纳克纳的格卡温诗《苏玛纳桑塔卡》(《苏玛纳萨的色彩致人死地》)讲述了达萨拉塔(十车王)的双亲的灾难、他们克服重重障碍得以成婚、他们死后在天上重逢的情节。玛纳克纳是特利古纳的同时代人，而且印度尼西亚爪哇学者普尔波恰罗科认为他是特利古纳的兄弟。在《苏玛纳桑塔卡》的结尾诗句中，可以得出结论：它与迦梨陀娑的叙事长诗《罗怙世系》有关系，将两部文本作对比可以证明这一点。最后，大约在同一时期，有一部匿名作者的《咏薄玛》问世，其中相当重要的部分叙述黑天的儿子桑格·桑巴的故事，他极力想同巨人族国王薄玛的女俘虏雅杰涅瓦蒂结婚(桑格·桑巴和雅杰涅瓦蒂的前世化身是夫妻)。在惨烈的战斗中桑巴牺牲了，但黑天战胜了强大的薄玛，牺牲者一个个复活了，长诗圆满结束。

根据上述内容，似乎可以得出古爪哇诗歌并未远离印度范本的结论，但这是不正确的。正如荷兰著名的爪哇学者祖特缪尔德尔指出的：“(爪哇)诗人在使用梵语人名和地名的同时，刻画了自己的祖国和社会。这些男男女女有印度名字而实际上是爪哇人，他们的行为方式和思想性格是爪哇

的，他们生活在爪哇环境里。因此，我们走进格卡温的世界同时也就了解了古代爪哇，了解了格卡温创作的地方。格卡温诗的内容有许多神话性，但它们有助于我们研究历史的现实性，因而必须把它们看作是古爪哇文化史的一个源泉，况且其价值在于这样的源泉明显缺乏。”比如祖特缪尔德尔证明，在古爪哇诗歌作品的梵语时辰、月份、四季单位背后隐藏着爪哇的时辰单位和爪哇的历法，而格卡温所描写的植物和动物则是爪哇的。

古爪哇诗歌在功能方面也有较明显的特点。为了弄清楚这个特点，必须注意，古爪哇诗人既不是“自由的艺术家”，也不是躲避罪愆世界而住进洞穴的神圣隐修者，而如荷兰艺术理论家博斯所说，他们是神职人员，同时兼有学者和歌者的功能，还要完成法官、祭司、史官和世谱编者、宫廷星相家和星表编撰人的职责。在这些职务当中还富有深意地暗含了一个职务，因为在古爪哇，宫廷诗人被称为布贾恩伽（蛇怪），据荷兰民族学家拉谢尔斯的意见，它传递的意思使人想到宫廷诗人在爪哇最初被看作是“成年仪式的恶魔”。比如在为国王和诸神举行的祭祀仪式上，宫廷诗人可以发展到在俗世和圣世之间充当天然中介的程度，而其演奏的作品也获得了神秘仪式的性质，并按交感魔法的规律促使被常胜的后辈神圣化的先辈帝王的常胜业绩得以永远重视。正因为如此，古爪哇诗人恩蒲·巴努卢感觉自己能够产生积极影响，使他的卡梅斯筏拉陛下成为贾雅博哈雅，成为世界征服者，因为他是毗湿奴的化身。于是印度文艺中的纯文学体裁大诗在爪哇就变成了当地所说的“文艺神庙”，国务祭祀的祭司—诗人在其中充当神职人员的作用，按照职责，他必须通晓梵语神话和诗学，必须是谐音押韵和塑造鲜明形象的高手，是富有深意的大型叙事故事的创造者。同时，祖特缪尔德尔证实，古代爪哇诗人的创作符合印度宗教传统，却一点也不符合印度文学传统，它们对诗人本人来说是一种瑜伽形式，它所追求的目的是与神的本质相互交融。

# 第二编　东亚和东南亚文学

## 本编序言

在《世界文学史》的这一卷里，我们主要探讨公元三至十三世纪时期的文学发展。这一时期有一个显著的特点：东亚几个相邻的国家如中国、朝鲜、日本和越南之间的文化——当然也包括文学——有着千丝万缕的联系。在朝鲜、日本和越南的生活中，古代中国文化所起的作用，不亚于希腊罗马文化在西方国家历史中所起的作用。中国古代文化，尤其是神话与诗歌，成为东方这些国家各民族的一笔共同的财富。



将这些国家的文化联系在一起的还有汉字，中国的象形文字在不同的时期分别进入了这些国家：汉文在公元最初几个世纪传入朝鲜，形成朝鲜汉文（称"吏读"）；到了五世纪，又通过朝鲜传入日本，形成日本汉文；我们所知的越南汉文诗歌则始于十世纪。这些国家的历史著作和诗歌的最早文献就是用象形文字记录的。

因此，我们应将朝鲜汉文、日本汉文和越南汉文作为特定时期民族文化的一个有机组成部分来看待，在这一时期及这一时期之后，上述每一个国家都在变异，或者在全新的文字基础上创建了别具一格的文学。人们通常将朝鲜汉文、日本汉文和越南汉文同中世纪欧洲的拉丁文作比较。拉丁文（它对一些欧洲语言词汇的丰富、句法修辞的发展起了很大的作用）是非本土的另外一种语言，每个民族对其都有自己的发音方式，因而相互之间并未显得那么接近。（在穆斯林国家中，对阿拉伯语和阿拉伯文学的接受情况也大致如此。）象形符号本身就有意义，再加上用朝鲜语发音、日本语发音和越南语发音，就强化了它们与本国文化不可分离的特点。

在中世纪，东方各国之间交往密切。经贸与文化交流已远远超出东亚范围，直达西方、印度，而中国在唐朝甚至与拜占庭也有来往。在七世纪三十年代初，已与印度有联系的西藏也派使者来到了唐朝。在中国南部的广

州，还曾经住过大批阿拉伯商人，他们也一直保持着与自己国家的联系。在十至十三世纪，宋朝时的中国与五十个国家通商。甚至在中国的西北边疆，与突厥人的连绵战争也没有阻断人们对突厥民族文化与传统的认识。

作为思想体系和国家体制典范的儒家学说开始从中国传入该文化区域的各个邻国，随后传入邻国的是佛教。佛教成为文化纽带，一方面连接了中国、朝鲜、日本与越南，另一方面串起了印度与中亚。东亚国家的文化生活在漫长的中世纪时期既没有与外部世界隔绝，更没有囿于自己的边界。

三世纪时，奴隶制王朝——汉朝灭亡，这在很大程度上可以作为中国社会历史中世纪开始的标志。中国的中世纪时期最终大约结束于十二至十三世纪，这个时期吸纳了浩大的文化百川，在诸多方面都有待揭示、研究。

中国文化绵延数千年，甚至在战争、国家分裂以及其他波折期间也未中断，而是在吸纳外来文化的同时又施之以影响。中国文化保存的并非博物馆里的僵死的财富，而是生机勃勃、生生不息的传统。一直到十九世纪，中国的征服者——从最初的入侵者到蒙古人和满族人——往往反过来又都被他们所压迫的民族的文化征服。他们无一例外地在征服汉人的同时，又淋漓尽致地吸收了汉文化，不懂得汉文化，他们便无法实现对中国的统治。

儒家学说的思想是这一文化的基础，正如它也是中国国家观念的基础一样。儒家学说的思想宣称自己承继了古代“黄金时代”的传统，宣扬有学问者（君子）的理想生活道路（道）。根据孔子的学说，一个人要想不断完善自我，将自己提升到君子的道德高度，就应遵循古老真理模式的行为规范，这个真理包含着人道（仁）、责任或公正（义），并体现在言辞（文）中。儒家学说创建了一种生活方式，影响了人们的思维本质，渗透进中国社会的文化之中，而从公元前二至前一世纪起便开始发挥正式国教的作用，在此后的岁月里，历经实践而发生了许多变化。

如果没有佛教和道教的参与，作为道德学说的儒家学说几乎不会以纯粹形式存在，佛教和道教冲淡了儒家学说的枯燥乏味，丰富了率直的儒家学说。其实，儒家一方面能够保持儒家的立场，一方面也暗中迷恋佛教或者遵循道教的观点。类似的情形也发生在东亚文化区域那些追奉儒家学说和道教，并容留佛教的国家中，在每一个国家中和不同的时期都各有特色，但是“三大学说”一定都有紧密的勾连和内部斗争。中世纪的人们如此形成的世界观首先体现在中国文学中，然后体现在朝鲜、日本、越南的文学中。根据时间顺序，我们首先从中国讲起，并且从诗歌开始。诗歌照例是一种为文学开辟发展道路，并在所有这些国家中首先占据最为显著地位的文学形式。

中世纪中国文学的一个重要特点就是将古代看作善、真或者古朴的源

泉。在我们所熟知的中国历史中还没有这样的古代文化，它在更加遥远的古代文化中找不到自己的榜样。文学中的新生事物最终都会变成古董，并作为古董受到崇敬，从而对后世具有教育意义。

古代成就体现在中国中世纪的第一位伟大诗人陶渊明（四至五世纪）的创作中。其前辈如三世纪的曹植、阮籍、左思，他们的诗歌与思想成就已经预示了中国诗歌的高潮。顺便指出，他们与许多中国诗人一道奠定了五言诗体，从而替代了四言诗。四言诗已经限制了在诗歌中应用口语成分的可能性。五言诗来自于民歌，并且在中世纪的中国诗歌中占据统治地位，应当将其看作是诗歌对生活的渗透，看作是新的艺术世界观，也就是将其看作是社会进步的一个方面和一个标志。

经常反顾古代文化，是中国古代以及随后的中世纪文学的一个特点，即倾向于实际作用和训诲性。儒家学说的教诲性决定了古代以及中世纪中国诗歌的道德倾向与诗作者的道德面貌往往是融为一体的，对于古老的中国批评而言，这种道德面貌与他们创作的道德倾向是不可分割的。

孔子教导自己同时代的人以及信仰他的后代要热爱古代，并且要记住它、复述它而非虚构它。每一位讲述者在讲述事件发生的准确年代、地理位置以及参加者的姓名时，都确信自己并非"杜撰"而只是在"复述"通过各种渠道传给他的信息。中国诗歌的自传性、它的"日记性"、它同诗人的日常生活与社会现实事件的紧密联系，也由此而生。

在此类诗歌中，有远离人世不平的热情，并将这种远离作为斗争的手段，作为摆脱生活苦难的方式。诗歌中所颂扬的隐居生活并非只是佛教与道教影响的结果：佛教与道教催生的更多是形式，而非现象的本质。隐居生活并不妨碍在唐诗中出现尖锐的社会批评。根据已有的术语，它可以是完全脱离生活——"小隐"，也可以是象征性的，但自身包含着最积极的抗议，即"大隐"，并不要求儒家官吏辞官退隐。这首先是思想上的隐居，如果说佛教僧侣的诗歌是"小隐"的话，那么，儒家的诗歌，或者准确地说，东亚各国文人学者、官吏的诗歌则包含着"大隐"，大隐中也有身居高位的诗人争取公平的斗争。不管是"小隐"，还是"大隐"，它们在诗歌中得以流行的原因还在于，中世纪的人们认为，任何灾难与其说起因于社会制度的不完善，不如说起因于官吏的不公。

中世纪汉文诗歌的隐士既不是遁世者，也不是阴郁的恨世者，而是从来不自认为高人一等的人：古人总是比他高。他了解和他同样的人，并与之结交，这就是心灵和智慧的友谊主宰此类诗歌的原因。中世纪汉文诗歌中的友谊取代了公认的诗歌女王——爱情，或者说，无论如何对其有所压制。如果我们关注一下中国文学，就能发现，爱情从歌谣集《诗经》起就存在于

·92

民间诗歌中，然后进入民歌和作者的模仿之作乐府体裁中。在《诗经》里，爱情率直而且纯洁，在乐府中则是肆无忌惮，不过隐匿于暗语和谐音里。尽管唐代有一系列诗歌创作，尽管有李商隐（九世纪）的创作，然而在中国古典诗歌体裁“诗”中爱情题材正在减弱。爱情主题对于诗歌体裁“词”的繁荣具有非常重要的意义，“词”起初描写生活的悲哀与爱情，后来，经过苏轼（十一世纪）的努力，扩展到许多生活现象。

对大约七至八世纪之前的情况，我们的资料只局限于中国文学。在六世纪，中国就已有了对世界认知广泛而深刻的诗歌，甚至还有几篇理解诗歌的论文，其中第一篇为诗人曹丕（二至三世纪）所作，讲述了书面语言的不朽。当时佚名诗人的诗歌还散发着清新气息，它在后来影响了中世纪诗人的诗歌。山水抒情诗发达起来，渐渐占据了诗歌的广大领域，并在谢灵运（四至五世纪）的创作中最终确立。长期以来，诗人们越来越集中地关注陶渊明那种并不大事张扬自己的诗歌创作，陶渊明成为后来几个世纪的伟大典范。

而后来的几个世纪，即唐代与宋代，是中世纪中国历史上文明程度最高的时代。自公元前二世纪起形式上就已存在的科举考试，在唐代国家体制中发挥了积极的作用。培养官吏与培养诗人合为一体。

在唐代，诗歌的社会意义在加强。诗人看似对自身的关注实际上也是对整个人类命运的关注，是对国家所遭受的动荡不安的反应，其中的一次动荡是安禄山叛乱。地方军阀安禄山于 755 年发动叛乱，直到 763 年，唐朝皇帝才在外族军队的协助下将其平定。而此时，叛乱已给国家带来了不可估量的灾难。叛乱波及了伟大诗人李白、杜甫、王维晚年的命运，并且使得诗歌中的公民题材尖锐化。

在中国历史上，八世纪八十年代的标志性事件是实行“两税法”（从夏收与秋收中征收）。“两税法”导致农民大众进一步贫困化，这鲜明地体现在白居易一代人的诗歌中。韩愈与柳宗元的“古文运动”提倡散文诗歌作品应该接近真实的生活，在本质上，与白居易、元稹所创作的“新乐府”诗歌中公开而又强烈的激愤紧密联系。诗歌奋起捍卫农民的利益，闯入了寻常生活，当时的诗歌中甚至还进行了经济计算，并与过去的时代作了比较，这也是中国中世纪诗歌承担许多重要功能的一个例证。

经过黄巢起义，经过从 874 年持续至 901 年的长期农民战争，唐朝于 907 年灭亡。960 年，中国被宋朝统一，绵延三百余年。随着农民越来越依附于大土地所有者，在宋代国家中，社会上受教育阶层的作用逐渐提高。宋代国家的和平生活被女真族的入侵所打破，1127 年，女真人占领了超过三分之一的国土，并将宋朝逐往南方。国家的不幸并没有减弱精神生活的

活跃程度，而只是改变了它的方向。祖国自身存亡的问题在文学中显得特别有力。

与唐代思想相比，宋代思想向更为宽广的、概括性方面发展。新儒学（理学）属于宋代时期。院士瓦·米·阿列克谢耶夫称其为十一至十二世纪的儒家复兴。理学把现存的社会秩序说成是永恒的理性（理）的表现，它用佛教和道教的基本原理丰富了儒教，而不是改变儒教世界观的本质（从十三世纪开始，理学也开始在朝鲜流行）。在宋代，人们喜欢对现实和艺术进行哲学、理论上的思考，这也促成了新的评论体裁——诗话的出现。在介绍唐代以及唐前时代的伟大诗人方面，宋代诗话对中国文学史的贡献居功至伟。

规模宏大的宋代诗歌触及了人类生活的各个方面。我们可以说，在宋代，中国诗歌在对人的关注上更上一层，具有相当宽广的视野，与整个社会利益的联系更加密切。在这个社会中，很多诗人是国务活动的主宰者。

与不公正进行斗争以及人的意识中爱国自豪感的确立，是宋代诗歌的两条社会主线，如果说其中前一条是继承了唐代传统的话，那么，后一条则主要属于宋代。在诗歌中响起了新的音调——对劳动者的尊敬，而不只是唐代诗歌中常见的对他们的怜悯和为他们而感到的痛苦。正是宋代诗歌中的爱国题材使人们在当时最大程度上认清了中国社会的完整性，因为揭露国内不公的诗歌本质上是保护农民，而呼吁抗击外敌入侵的诗歌，本身在思想上已经要求与这些农民团结在一起了。

· 93

高度有机的中国诗歌在形式方面的成就，很大程度上是由汉字决定的。

高句丽、百济和新罗三国组成的朝鲜看来是东亚最早在文学创作中接受汉字的。吏读文学本身恰似中国古代文化的延续，朝鲜人把中国古代当作未间断的过去来接受，当作自己的希腊与罗马来接受。

最早的朝鲜文学（大概正如越南文学一样）或者没有流传至今，或者被记录在后来的文献中。最早的朝鲜歌谣（乡歌）记录于六至七世纪，独一无二的吏读四句诗也很著名，经历了自公元前一世纪以来历史上种种动荡事件而得以保存。紧接着，在朝鲜诗歌历史上出现了九世纪诗人崔致远的吏读诗歌。他的诗歌至今仍有现实意义，并有助于朝鲜山水抒情诗的发展。

朝鲜的拼音文字到十五世纪中期才创造出来，我们也有理由认为，在十至十二世纪，不只存在我们所知的吏读诗歌，只不过我们现在主要了解的是这种诗歌。这几百年里的诗人如郑知常（十二世纪）、金富轼（十一至十二世纪）的诗歌给我们带来了文人学者的儒教、佛教和道教思潮以及关于封建时代朝鲜生活的见证。

朝鲜诗歌的题材日趋拓宽。蒙古在十三世纪对朝鲜的入侵促进了道教

思想的发展,引发了对隐居生活的颂扬。但入侵也给诗歌带来了揭露性,带来了对外族压迫的愤慨。

李奎报(十二至十三世纪)的创作是吏读诗歌的一个顶峰,他的诗中包含着对祖国大自然的欣赏,对不公正的深刻揭露,对自身不幸的抱怨,还有关于往日岁月的富有诗意的故事。吏读独霸诗坛的局面大概正是终结于李奎报的诗歌。高丽国时期的民间歌谣渐趋流行,保存至今的共有二十首,是在它们出现几个世纪以后记录的。

民族诗歌体裁"时调"(三行无韵诗)直到十四世纪才出现。

在此还需要再一次指出,象形文字诗歌,即吏读诗歌、日本汉文诗歌和越南汉文诗歌,尽管有其外来起源,对于朝鲜、日本、越南而言,都是其自身有机形成的诗歌。它们与达到高峰的中国诗歌同时并存,说明了这样一个事实:它们不仅在形式的精妙上,而且在内容的复杂性上都达到了同样高的水平。

日本在五世纪时通过朝鲜接受了汉字,以后一直未作本质上的改变,只是掺杂进九世纪发明的音节文字。这种情况在三个国家中是唯一的。

第一部日本汉文诗集《怀风藻》编成于751年。总之,八世纪是伟大诗人山部赤人、山上忆良的创作时代,它揭开了日本文学系统历史的序幕。正是在奈良时代形成了简洁、善于刻画逝去的瞬间、观点深刻、富有同情心、鉴赏力敏锐的日本诗歌。

佛教与儒教在六世纪传入日本。当时,日本与朝鲜半岛各国的文化联系已经巩固,并与中国互派使团。日本接受了中国的儒家社会模式,在以后的国家实践中丧失了它最初的能动性,使得日本社会中的等级隔阂难以消除。临近八世纪时,日本流行中国的、然后是朝鲜的诗歌。正是在这一时期,在《怀风藻》出现的几年之后,能够涌现出在艺术魅力和诗歌数量上非凡而又独特的日本民族诗歌选集《万叶集》,是完全合情合理的,它成为过去几个世纪日本生活的百科全书。朝鲜和越南的汉字诗歌在这些国家的中世纪文学中占据首要地位,日本则不同,尽管受汉文的深刻影响,短歌——一种仅仅在日本有名的诗歌形式占据了首位。



十世纪,日本诗人们根据天皇的命令编纂了继《万叶集》之后的又一部诗选《古今和歌集》。日本短歌在《古今和歌集》中达至大成,但在很多方面,失去了《万叶集》歌谣的诗歌魅力的自然性。

正如朝鲜和日本一样,越南也是一个文明古国。但这里的文学"记载"同样起步较晚,始于十世纪,也就是当越南获得独立并且能够分出属于它的文化遗产的时候。越南封建国家的形成与巩固历经四百余年,这一时期习惯上被称为李朝(1010—1225)和陈朝(1225—1400)。李朝和陈朝的文

学具有自身的外部与内部特点，这使其在越南文学历史的分期中占有一定的位置。这种文学主要是汉文文学。民族文字“字喃”的出现，看来不早于十三世纪。我们将会发现，越南汉文既没有在字喃出现之后消失，甚至也没有在十七世纪采用拉丁字母之后消失，例如胡志明的著名诗歌就是用汉语写成的。

在连绵不断的战争中，越南英勇捍卫了自己的独立，但这一历史无助于文化珍品的保存。在李朝和陈朝时代，宋代的中国军队于十二世纪、处于蒙古人统治下的中国元朝军队于十三世纪向越南发动了进攻，在这些战争中幸免于难的很多东西又在明代中国军队于十五世纪初对越南的入侵中遭到了破坏。越南的文学和艺术作品遭到毁坏和散失，即使保存下来，也大都是手稿，而且没有完全找到。但就以我们现在掌握的资料，也足以了解中世纪越南社会的生活和斗争，了解人民意识的表达者们精神上的明朗和高度的文化修养，他们是流传至今的那些文献的作者。

这些作者是或出身于平民，或出身于特权阶层的佛教僧侣、将军、高官（从最高层到各县的命运主宰者），直至皇帝。正如日本和朝鲜一样，僧侣是越南的第一批诗人。看来佛教是在二至三世纪通过从印度去中国的香客最早传入越南疆域的。有资料表明，在这些朝圣客中，有一些精通梵文的人充当了中国和印度僧侣之间的翻译。在十世纪，佛教宗派禅宗就已发生影响。僧侣是统治者的谋士，而统治者及其继承人也开始成为僧侣。僧侣诗歌是佛教的布道辞与训诫，它们告诫人们，在这一虚幻的世界上应学会恬淡，他们还提倡道教的幽居。但诗歌本身，它的整个形象体系则吸引僧侣去欣赏大自然，对他们在生活中所观察到的事物进行艺术上的思考，于是就出现了没有佛教与道教训诫的“世俗”作品，出现了越南日常生活中富有诗意的画卷。

我们不应该认为那些时代中人们的思维（无论是中国、朝鲜，还是日本）都严格局限于儒教、佛教、道教这三大学说的范围内。在这种思维中，存在着人与人之间自由交往的思想，突破了备受崇敬的隐居生活的罗网，并体现在诗人的创作中，这既是诗歌继续前进的保障，也是散文发展的保障。

高度发展的艺术散文是中世纪城市的产物。在亚洲国家，这些城市具有自己的特点，区别于中世纪的西欧城市。在中国，它表面上与勤劳而默默耕耘的宁静乡村相对立，但实际上，城市中同样需要对统一的中央集权绝对顺从，不存在城市的自我管理，其内部与外部生活完全由国家严格限定。国家控制着城市的所有土地，不允许市民在自己的政治发展中脱离农村居民，市民对此则必须无条件服从。城市与农村一起归入同一个行政管

理体系，所以，城市居民——手工业者或者商人——还是像农民那样处于无权地位。

组成唐代短篇小说内容的志怪故事给我们提供了一些关于七至九世纪中国城市及其生活秩序的情况。唐代短篇小说的主人公里最为常见的是官吏或者是未来的官吏。这样的主人公不需要用街谈巷议的口吻来讲述自己。唐代短篇小说在自己的发展过程中还停留在语法特点几乎与优雅散文作品语言“古文”没有区别的语言上，古文采用的不是唐代口语，而是古汉语。小说讲述的一切都有自己的传统，可以追溯到三至六世纪的“志怪”小说，追溯到各个朝代历史中的记录。主人公也一直是传统的——秀才、美 95 · 女、妖精。像从前一样，他们都是典型化的，但没有鲜明形象，相互之间的区别只是表现在社会地位、年龄、各种各样的才能、命运上，人物语言也缺乏个性。

唐代短篇小说具有传统的道德性和说教性。短篇小说主人公的生活既有悲哀，也有幸福。与过去的中国文学传统相适应，最大的悲剧是离别之悲，最大的幸福是夫妻生活的幸福。

同时，与三至六世纪的短篇小说相比，唐代短篇小说远远走在了前面。其中的事实或者类似事实开始被文学艺术特有的虚构所替代。但主人公仍和以前一样，短篇小说没有用新的理想来丰富中世纪人们的思维。显而易见，在社会意义方面，唐代诗歌，甚至是与短篇小说同一作者的诗歌，走在了散文的前面。

在唐代短篇小说之后，是宋代民间中篇小说“话本”，它最终形成于十二至十三世纪，并用当时的口语记录下来。它在很多方面仿效名为“诗话”的民间故事，但在情节、形象，有时在借用来的描写风格上与唐代短篇小说有联系。与唐代短篇小说一样，宋代中篇小说里现实与幻想相互交融，讲故事人往往关注恋爱和婚姻，但涉及的现实范围要宽得多。

与唐代短篇小说相比，宋代中篇小说的主人公更加多样化，更有民主精神，这些人是商人、秀才、僧侣、强盗。我们看到，法纪的缺失孕育出奴才心理，人们完全处于依从和无力保护自己的状态。宋代中篇小说是在无权的城市环境中创作的，对无权的城市环境的反抗大部分是消极的：十一世纪只有一次武装起义发生在贝州城。

宋代中篇小说还没有提供心理细节，只是通过主人公的行为来展现事件，主人公在危急时刻显现出他所特有的行为特征。通过对人物外表的刻画，讲故事人采用了唐代短篇小说已经使用的、中国文学中长期保持的典型标记。必须指出，这一时期在绘画、中国中世纪肖像画中只运用由生理外貌确定的类型范畴，还没有出现个性画像：在中国，肖像理论与生理外貌

的分离不早于十八世纪。

宋代中篇小说照例以传统的儒家道德取胜作结尾，其中没有我们熟知的欧洲城市短篇小说中那样的主人公，带着快乐的大笑，摆脱了令人生厌的古代束缚。中篇小说作者所要求的东西并不渺小，他们渴望的是公正，但这种公正依据的完全是儒家法典，不论是佛教的宗教倾向，还是道教的魔力，都不能妨碍这一典范。这是典型的中世纪中篇小说，本身非常完美，并且观察透彻、描写精彩、生动活泼、引人入胜，但不违背局限于体裁的特点。典型的中世纪中篇小说是为城市居民而创作的，这些城市居民不论是在经济上，还是在政治上，暂时都处于封建社会以及这个社会所持观点的统治之下。

三至十三世纪中国散文的发展规律在一定程度上适用于我们所研究的整个文化区域，在这一文化区域，中世纪的中国散文被创造性地吸收，并且促成了各民族自身文学的创立。朝鲜，特别是日本，可以称作是这一共同遗产的保存者：在这些地方至今还能找到在本国已经失传的中国中世纪的作品，这又一次证明了这些国家在其历史上的中世纪时期存在着密切的精神交流。

与朝鲜和越南不同，日本在接受汉字之后再也没有用其他文字来更替，只是发明了音节字母来作为辅助。同时，与朝鲜和越南的又一个不同之处是，日本（例如，中国唐诗得以广泛传播，并引发了模仿热潮，从而促进了日本汉文诗歌的发展）很早就将日本汉文作品当作本国文学的第二系统，这在散文中表现得最为明显。更有趣的是，已经脱离了汉文的日本散文独具一格，其早期最杰出的范本出现于十一世纪，是在第一部民间中篇小说《竹取物语》之后过了两个世纪，在民间口头文学的基础上创作的。当时的历史条件是这样的：社会上受教育阶层的男性用汉文写作，而创作短歌、日本艺术散文则成为有才能的女子的事业，其中当然可以感觉到中国文化的影响，但不是那么直接。

于是形式上与中国的“杂俎”体裁相似的日本文学的名著便应运而生，清少纳言的《枕草子》便是其中之一。在十一世纪初，出现了日本古典作品中最伟大的著作之一——宫廷女性紫式部的长篇小说《源氏物语》。《源氏物语》以观察的细腻和客观看世界的尝试令人眼前一亮，从而预告了其后文学的成就。在十二世纪初，短篇小说集《今昔物语》得以流行，而且它证明了日本文学中民主倾向的存在，并包含了并非只有社会上受教育阶层才能理解的短篇小说。它的全民族意义只有到后来才被意识到。对于朝鲜与越南而言，三至十三世纪乃是诗歌占主导地位的时代（假如只以流传至今的书面文献为根据）。

·96

后来的几个世纪本身就标志着这一文化区域的文学中的一系列新现象：元剧体裁在中国的繁荣，具有民族特色的象形文字散文在朝鲜（吏读）和在越南（字喃）的流行，漫录（随笔）、假面剧“傩”和独幕诗剧体裁“谣曲”以及汉文作品在日本的发展。

# 第一章　中国文学

## 1. 三至六世纪的诗歌

到二世纪末，曾经盛极一时的汉王朝已经衰落。公元184年“黄巾”农民起义彻底动摇了王朝政权。占有土地的所谓豪门大族之间开始互相火拼。此后四百年间，直到公元618年唐朝开国皇帝统一中国为止，广袤的中国大地一直是血腥的战场。

二世纪末至三世纪初，在昔日汉朝的领土上建立了魏、蜀、吴三国，它们的统治者分别是曹操、刘备和孙权。三国鼎立的历史（220—280）的特点就是战争和内讧连年不断，社会极端贫困，人民流离失所，饥馑和疠疫肆虐。“黄巾”起义之后，农民暴动此起彼伏，连绵不绝。鲜卑、匈奴（胡）、羯等游牧部落对北部边境的袭扰益发频繁。四世纪初，他们在中国的部分领土上建立了暂时的部落统治。公元420年，刘宋王朝建立，此后在不到一百五十年时间内更换了三个朝代。

这一时期的精神生活极其复杂。早先一直忠实维护皇权的儒家思想，此时却失去了原有的力量。佛教于公元一世纪前夕已传入中国，它宣传无为思想，主张摆脱似能使人道德堕落的诱惑。504年，佛教被定为国教。同时，道教的宗教（非哲学的）形式及其富有幻想、充满神话的成分也得到广泛传播。

平民百姓的思想感情、他们对世界的看法则反映在乐府民歌当中，这些民歌的许多书面记录都流传至今。唯独三国动乱时期的民歌没能记录成文字，不过当时流传的民间歌谣创作看来同较早的汉代民歌差别不大。汉代乐府描述战争的残酷、人民的贫困、生命的短暂、爱情与离别，在三世纪已广为流传。大约就在这一时期，诞生了民间抒情叙事诗《古诗为焦仲卿妻作》（又名《孔雀东南飞》），它大声疾呼维护爱情和人的个性自由，反对儒家礼教的迫害。后来几个世纪（四至六世纪）在南方收集到的诗歌中，爱情的主题特别盛行，因为南方少数民族春季的礼仪诗歌中的情歌对它产生不小的影响。当时北方诗歌的情调比较严肃、英武，北方居民必须常常手持武器保卫生命和自由，这就在他们的创作中打上了深深的印记：在北方，歌颂

军人的英勇精神及其战功的乐府大放光彩。谴责无休止的征战，是公元前二世纪至公元二世纪的诗歌的特点，而此时这种谴责的主题逐渐为热爱故土的主题所替代，后者得以广泛流传。同时也必须指出，一度征服了北方领土的游牧民族的民间口头创作对北方的乐府也产生过一定的影响。南方和北方的一个共同现象，就是各地都流传着一种简短的、格言式的歌谣。人民用这种诗歌来反映每一个激动人心的事件，揭露并嘲笑压迫者。



二世纪与三世纪之交产生的文学作品起源于民歌。这是一个创作个性化不断加强的时期，不过，这种个性化尚未摆脱民间口头创作的影响：个性化诗歌傲视传统的民间文学，而又同它保持着密切联系，并从中吸取鲜活的营养。

这一时期的诗人，首先是"建安七子"和曹氏父子等几人，约有三百首诗歌流传至今。

"七子"这几位诗人，身处乱世的种种事变的漩涡之中，深切感受到人民的贫穷和疾苦。诗人们创作的诗歌真实地描写了连年征战的沉重负担、难民和孤儿的颠沛流离，反映了时代的本质特点。他们发出勇敢而坚决的呼声——为国家统一、停止内战而斗争。

但是，在 212—217 年间，一种显然带有宫廷色彩的诗歌也渐渐发展起来。

从各地来到邺城的诗人们经常聚会在世子家里，一边饮酒，一边即兴赋诗。诗人们所吟的诗歌的题材有"山水诗"、"庭园诗"、"赠答诗"、"酬应诗"、"宴饮诗"、"即席诗"。

从这类作品中我们能够知道古代中国人生活的详情，了解他们的娱乐和消遣、狩猎和酒宴、晋见皇帝和王侯离京的仪式。不过，这类作品首先反映的是那一时代人们的思想感情。

诚然，邺城诗人作品的社会主题并不突出，取而代之的往往是任何一种宫廷文学所固有的空洞赞美。但不管怎么说，邺城诗人在诗歌技巧上还是一个不错的诗派。

三世纪的诗人留下了一批五言诗的典范，它们的出现是中国诗歌史上的大事。以四言诗(《诗经》)为主的诗歌是人民天才的伟大创造，但随着时代的变迁，这一诗体已成为诗歌发展的桎梏。新的思想要求新的表现形式，于是五言诗便应运而生，它在中国诗坛上占统治地位长达数百年之久。诗行中第五个字为诗作增添了极大的灵活性和表现力，大大拓展了它的语汇和修辞表达能力，使诗歌语言接近于口语。

民间口头诗歌创作，特别是乐府民歌，是五言诗的渊源。五言诗最早在乐府中得以发展，因此，使用这种诗体的人开始注意它的音乐性。虽然他

们尚未把自己所发现的诗歌的这种潜能上升到理论认识的高度，但在实践中，他们凭听觉来应用声调的原则却非常成功。汉语每个字的发音一般都有不同的声调（在基调的基础上），这一特点在诗歌的应用中起初是自发的，后来才变成诗人的自觉。

诗人们力求准确表达思想，因而在诗歌中大胆地引用以前少用的词汇，或者发展词的新义。他们对诗歌的首尾几行尤为精雕细琢，因为他们认为这些诗行对于创作情绪和总体情调，乃至对于突出主题思想都是至关重要的。结尾几行常常采用格言形式（特别是曹植的诗），成为连续抒发的思想感情的逻辑结语。

三世纪的文学中，不仅存在诗歌，虽然诗歌是主要的样式。韵律散文（骈文）已迈出最初的坚定步伐，而且出现了志怪小说。然而，诗歌对于时代思潮特别敏感，对于生活特别接近。

“七子”中最有才华的当属王粲（177—217）。他有二十多部作品流传至今，其中包括著名的《七哀诗》。

王粲是小赋或抒情赋体裁的创始人。这种小赋和汉赋的不同之处，不仅表现在篇幅上，而且表现在它对人有更深切的关怀。汉赋细致地描绘大自然景象，富丽堂皇并且往往过甚其辞地描写宫殿和御花园，可是在色彩鲜明、线条清晰的描写中，极少让人感触到作者的心灵：诗句辉煌艳丽，然而冷漠无情。小赋则是在诗人感到迫切需要表达自己的感触、自己的激情时才创造出来。换句话说，诗人已经不是旁观者，不是编年史作者，而是他所描写的事件的参与者，甚至是主人公。王粲的《登楼赋》写他谪居他乡时思念故土的悲伤之情，是他抒情小赋的名篇。

98·

猖獗的瘟疫夺去了王粲和“七子”中其他几个诗人徐干（171—218）、陈琳（160—217）、应瑒（？—217）、刘桢（？—217）等的生命。

孔融（153—208）是最勇敢的诗人之一。他把批评的矛头直指权势显赫的曹操。他在一首诗中写道：“谗邪害公正”。曹操把他关进监牢。他在狱中写的几首诗特别出色。孔融在诗中抒写诚实、正直的人们，谈论他们的高尚行为。他的作品已经是成熟的五言诗。中国的文学研究专家认为，五言诗的“黄金时代”始于孔融和蔡邕（133—192），后者是当时声名远播的大诗人。

“七子”与曹氏父子关系甚密。曹家是当时文学活动的中心。曹氏家族是个不平凡的家庭：曹操（155—220）是军事统帅和王朝奠基人，他的长子曹丕（187—226）是皇帝，次子曹植（192—232）是王侯，他们三人都是才华出众的著名诗人，为中国文学贡献过许多力量。

在文学领域中，曹操的重要性是毋庸置疑的。他的创作促进了以民歌

为基础的乐府文学的繁荣，而且曹操并没有单纯模仿前人，他保存了民歌韵味，用新内容和新形象丰富了自己的作品。曹操比任何人都更善于描写征战之苦和劳役士兵这一行的艰险。文学史家指出，身为统帅和统治者的曹操在诗作中所表现出来的这种胆识，在他的臣民中只有敢于冒生命危险的人才能同样具备。

《苦寒行》反映了艰苦的戎马生涯。诗人在《却东西门行》中描绘了经济崩溃、田园荒芜的景象。

唐代诗人元稹(778—831)说曹操是“鞍马间为文，往往横槊赋诗”，这句话已成名句。

曹操是个非常复杂的人物。他在取得政权之后推行了一系列进步的改革措施，对农民作了一些让步，大大限制了“豪强”的权力，但这并未改变他在镇压农民“黄巾起义”时扮演的完全反面的角色。正因为这样，在以后几个世纪的大量舞台剧中，以及罗贯中的长篇历史小说《三国演义》(十四世纪)中，曹操的形象总是狡猾阴险的奸贼、篡位者和暴君。

他的长子的文章跟他很少相似之处。曹丕的诗柔和、平静，皇宫的高墙把这个不喜欢行军作战的皇帝诗人同生活中的暴风雨可靠地隔绝开来。游乐和豪宴、对浮生的沉思，这是他大部分诗作的主题。曹丕是风景描写的大师、情感细腻的抒情作家。人们称他是“资近美媛”的诗人。

曹丕在文学批评上有重大贡献。他在《典论·论文》一文中试图确定文学的地位和意义，并对某些作家的创作进行评价。这篇论文使他名气大增。他写道：“盖文章，经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍。”曹丕说文学是“不朽之盛事”，但同时又将其明确限定在“经国”大业中，这是符合儒家观点的。

曹丕之弟曹植的诗的特点是抒情性和对人的关注。诗人长期遭受哥哥的迫害，在被迫离京途中亲身感受到世道的艰难。当皇帝的哥哥至死都把曹植视为企图篡位的敌人。曹丕不能容忍曹植的才华胜过自己，为此对他进行迫害。

父亲在世时曹植有安稳的靠山，感到轻松自在、无忧无虑。年轻的诗人在自己的作品中描述射箭比赛、宴会和斗鸡的情景。然而就是在那几年，曹植所写的作品也是严肃而深刻的。在《送应氏》一诗中他描绘了旧都洛阳成为内战牺牲品、破败凄惨的景象。《名都篇》逻辑上好似《送应氏》主题的续篇。诗人描写洛阳已经从废墟中站立起来，繁荣昌盛、花团锦簇，城中少年已经忘记了过去的年代，不愿再回首往事。

曹植的《白马篇》是前期的力作。诗中塑造了一个四处漂泊的壮士的形

象，借以表明诗人自己建功立业的壮志："名在壮士籍，不得中顾私。"《白马 99· 篇》对曹植而言不是偶然的。在曹植创作的后期，当欢乐的宴会、诗友的聚会、无忧无虑的青年时代都已一去不复返时，这种表达壮志的主题便在他的创作中开始占主导地位。

曹植一生都渴望建功立业。但是，诗人愈是积极表示自己的这一愿望，曹丕便采取愈加严厉的措施，防备他所臆想的弟弟的篡位阴谋。

中国诗歌中偏爱的歌颂友谊的主题在曹植的抒情诗中占有重要的位置。起初，赠友诗是情绪安宁、偏重理性的诗，而且往往带有忠君思想，哲理重于感情。但若干年之后，寄友人诗开始吟出不同的调子：对生活困顿的怨诉、烦闷、孤独。

诗人尽管在生活上有种种苦闷，但他在创作时却并不囿于个人的感受。他和农夫们一起为未来丰收的可靠征兆——春雷、春雨而欢乐；他也和农民一起为连绵暴雨致使庄稼受淹、落地腐烂而悲伤(《喜雨诗》、《赠丁仪》)。他还写了一首描写农民痛苦命运的《泰山梁甫吟》。

曹植颂扬皇朝和皇帝的几首诗也很著名。像奥维德在《黑海零简》中颂扬奥古斯都皇帝(公元前 43—公元 18 年)一样，曹植在《责躬诗》中称赞曹丕"德象天地"，他的唯一目的只是想使统治者慈悲为怀，相信自己无罪。

曹植的颂诗多半出于上述意图而作，但是没有人理睬诗人的呼吁，于是他在愤然成篇的著名长诗《赠白马王彪》中把以前用温情脉脉的语言掩盖着的孤愤全部倾泻出来。

在曹植的情诗和他的组诗《游仙》中，民歌和乐府的影响特别明显，作品几乎原封不动地采用了民歌中的许多形象，引用民歌中整行整行的诗句、常用修饰语、叠词和排比。

在《七哀》、《西北有织妇》、《美女篇》、《双鹤俱遨游》中反映了普通人的感情：爱情、离愁、苦盼。

> 高台多悲风，朝日照北林。
> 之子在万里，江湖迥且深。
> 方舟安可极，离思故难任。
> 孤雁飞南游，过庭长哀吟。
> 翘思慕远人，愿欲托遗音。
> 形影忽不见，翩翩伤我心。
>
> ——《杂诗七首之一》

曹植的游仙诗和仙人诗，发源于屈原的寻求正义和善良的主题。诗人

在实际生活中失去了人身自由，他只剩下思想自由和幻想自由：他能登上天空，看见银河，看见玉皇大帝的金光闪闪的天宫。诗人身披羽服，骑在强龙身上一直向前飞驰，用闪电作鞭子，驱赶着奔跑的麒麟（《升天行》、《五游咏》、《仙人篇》、《平陵东行》）。然而，渴望脱离"九州"（即中国领土），超越凡人地界，不仅仅与寻找长生不老的仙丹有关。延年益寿的想法虽然重要，但实质上作品的主旨还是在对自由的无意识的追求——这才是使诗人倾心于超脱凡尘，入于仙境的原因。这种彻底超尘脱俗的思想，表明了曹植对现实世界中猖獗一时的罪恶和强权的抗议。

曹植的诗篇充满着矛盾的思想感情：乐观的希望在诗中变成忧郁的沉思，建立英雄业绩的渴望化为悲哀的叹息。激昂却又忧愁，有壮志而不得施展——这就是曹植诗篇表现出激情的关键所在，也就是他的襟怀。

鲁迅称三世纪（汉末魏初时期）的文学是"清峻，通脱，华丽，壮大"的。但往后便是诗人们的感受和对待世界的态度更加矛盾、更加复杂的时代。"竹林七贤"不仅接受了前人的传统并在五言诗的发展道路上迈出新的一步，而且为"写诗职业化"奠定了基础，因为在此以前写诗根本不算职业。

据说有七位文友喜欢孤寂幽居，常常在竹林中流连忘返，"竹林七贤"即由此得名。这七人是：阮籍、嵇康、山涛、向秀、阮咸、王戎、刘伶。七贤与先辈（七子）颇有不同。先辈们一度受到世子的庇护，住在邺城（因此他们也称"邺城诗人"），皇宫的几个大殿就是他们活动的中心；"竹林七贤"则喜欢孤独幽居，迷恋心爱的农村小竹林和那里的山山水水。先辈们在皇宫里找到靠山，后来者则与宫廷对立。 ·100

"竹林七贤"敢于直抒胸臆，他们的追随者却没有这种可能，偶一失言就会给直言者带来悲剧。诗人们只得把思想藏于内心，作品写得隐晦、拘谨、曲折，于是就产生了一种新风格。

刘伶、阮籍和嵇康的诗流传至今。阮籍和嵇康是当时最杰出的诗人。作为文学家，他们的风格并不相同，但两人都崇拜道家思想家老子和庄子，赞赏他们揭露权贵、呼吁融合于自然、超尘脱俗、进入和谐与美的世界的精神，赞赏他们反对儒家学说的精神，而当时篡夺了魏国王位的司马氏家族正以儒家学说为思想武器。

阮籍（210—263）是"七子"诗人之一阮瑀的儿子。他继承了父亲的"反抗精神"，但他所采取的方式有所不同。

阮籍不愿满足于追求生活的欢乐和从老子作为最高生活法则的"自然"和"无为"的说教中寻找慰藉。他对儒家学说信徒们的伪善感到深恶痛绝，对束缚人的意志、摧残人的肉体的理想标准也十分厌恶。

诗人躁动不安的、痛苦的思想感情都在不同时期所写的八十二首《咏怀

诗》中倾泻出来。诗中充满象征和寓意，笔调隐晦、曲折，然而非常明确地表现了作者的立场。

组诗的第一首好像诗序或引子："夜中不能寐，起坐弹鸣琴"，"忧思独伤心"。诗人因为希望的破灭而痛苦，为人民陷入乱世而忧伤。他像曹植那样羡慕仙界并进入那个奇妙的世界。但他也和曹植一样，深知那里的一切都是虚幻、缥缈不定的：事物和现象、友谊和财富、荣誉和声望都是无常的，这令他惴惴难安。一切都是变化无常，甚至大自然也是"日月递差驰"。

司马氏的专制独裁扼杀一切生机勃勃的事物，人们谨言慎行，生怕遭受残酷惩治。阮籍知道许多朋友已经罹难，这在他的《咏怀诗》中也有所反映。诗人悲痛地写道："繁华有憔悴，堂上生荆棘。"他在暴力面前退却，逃避时代的风暴，遁入自己的竹林。

嵇康(223—263)所走的道路与阮籍颇不相同。他表达见解时锋芒毕露，不像阮籍那样隐晦曲折、半吞半吐。他愤怒揭露达官贵人的贪婪，深切同情普通农民，这一切使他惨遭杀身之祸。嵇康被处死时镇静自若，宁死不改初衷。他的遇害引起广泛的请愿，三千人在请愿书上签名，表示对受难者的同情和爱戴。

嵇康流传至今的五十三首诗歌中，约有一半是四言诗，这一点也是他和五言诗的杰出大师阮籍的不同之处。当时，四言诗已愈来愈显得过时，但在曹操和嵇康的创作中，四言诗忽然闪射出新的光芒，表明它尚未最后丧失自己的活力。诚然，这种灵光一现并没有改变总的趋势：四言诗这种形式面临的是局限于类似韵律散文这样的形式之内。钟嵘在其《诗品》(六世纪)中称嵇康诗的风格是"峻切、讦直、清远"①。这种评价的正确性可以从诗人赠兄弟入军诗，以及《杂诗》和《幽愤诗》(作于狱中)等作品中得到证明。

嵇康的政治观点在其作品中表现得毫不含糊：他把趋炎附势的贵族和司马氏一起叫做蛆虫和水蛭，把自己比作凤凰和神龟——长寿的象征。

使嵇康获得真正荣誉的是他的散文。鲁迅高度评价他的散文作品，曾收集和校订过他的集子。鲁迅深深敬重这位大无畏的诗人，认为他的"思想新颖"。嵇康在给背叛他的老朋友的《与山巨源绝交书》中，用讽刺的笔调描绘了宫廷生活中的阴谋、贿赂和虚伪。他不能容忍儒家学说，他认为，伪君子们正是用它来掩饰自私的目的。嵇康主张节制和实行禁欲。诗人塑造了完人的楷模，并按照这个标准来仿效自己的老师老子和庄子。他写

---

① 《诗品》原文为："颇似魏文。过为峻切，讦直露才，伤渊雅之致。然讬喻清远，良有鉴裁，亦未失高流矣。"——译注

道："和理日济，同乎大顺。"嵇康的这篇《养生论》绝非局限于标题所指的对象，正如他在作品中所臆想的游仙，跟采集长生不老之药完全无关。这篇论文中确立了一种政治思想：篡位者使用暴力总是把自己引向灭亡。 ·101

何晏（249年卒）是这个时期的诗人、学者，享有很高声望。他是曹操的女婿，后因与司马氏发生纠纷而被害。何晏酷爱老子和《易经》，他首创了"哲理诗"。他是第一个服用复杂的药剂（"五石散"）"非惟治病，亦觉神明开朗"的人。

三至五世纪的神秘主义诗人广泛描绘和赞颂了服用"五石散"和道教炼丹术所制的其他许多药物之后的感受。诸如此类的描写，从文学全面增长了对人以及人的感情、爱好、习惯的兴趣这个角度看，也是有益的。

建安诗人和建安以后的诗人描写的对象是谁？谁是他们关注的焦点呢？

那就是美好心灵受到摧残的才华横溢的文人、被放逐的诗人、无处栖身的流浪者。而且在作品里，诗人的风貌常常和他的主人公的风貌融为一体，因为诗人自己在当时也是不止一次地亲身体会到流放之苦，也受过非正义的待遇，也尝过久别的况味。

作品中的人物圈子不断扩大。诗中出现了农民形象，但已经不是那实质上作为诗人及其理想的化身的屈原笔下的渔父，而是真正的劳动者渔夫；诗中出现的也不是勤学好问的王侯，后者感到惊讶的是，作为君主他怎么能同非常普通的平民百姓一起享受同样一阵凉风（宋玉的史诗《风赋》）。可人民自己又何尝没有自己的苦和乐呢。

三世纪末至六世纪的诗歌，传统上称为六朝或南北朝诗歌。在这三个世纪中不停地发生着宫体诗同以民间诗歌创作为基础和源泉的诗歌的搏斗。

所谓宫体文学，其首领是萧纲，六世纪达到登峰造极的地步。宫体文学试图脱离复杂的生活，推行神秘主义，使人意志消沉，其作品未能摆脱上层社会及其趣味的框框。

"宫体"文学的产生与南朝统治者爱好文学并千方百计对它加以保护有关。

宫体诗的主要特点是用华丽的形式描绘贵族小团体的生活——"无病呻吟"、"清谈"以及服用三世纪文学家何晏传授的那种兴奋药剂之后的"神明开朗"之感。可是，这种华丽形式常常变成空洞的文学游戏。另一方面，以人民生活为主题的诗歌仍继续存在，并有所发展。

值得一提的是，三国和六朝时期诗歌的基本形式是五言诗。这种诗在民歌中脱颖而出之后，经过曹植、阮籍、左思的创作经验，后来在陶渊明的

诗歌中达到圆熟的地步。

钟嵘在他的《诗品》中常常喜欢合称作家之名。他指出，三世纪末进行创作的作家有：三张（张亢、张协和张载）、二陆（陆机和陆云）、二潘（潘岳和潘尼）和一左（左思）。另外，张华（232—300）和傅玄（217—278）二人用乐府民歌创作的关于妇女多舛命途和爱情的诗歌也很著名。

陆机（261—303）写了一百多首诗歌，但绝大部分是拟古之作。他的韵律散文的成就较大。他著名的《文赋》结合了前人的创作经验和自己的审美理想。陆机接触到文学创作的几个问题，如作家的想象力、文学的语言、文学体裁的特点等等。

在上述诸诗人中名声最著的是左思（250？—305?）。他出身寒微，一生贫困坎坷。他把自己的苦楚反映在他卓越的诗歌里，特别是《咏史》组诗、《杂诗》、《招隐诗》。左思写史事，心里却总是萦绕着现实生活，起初他也追求功名，颇有抱负，后来却辞官去职，尖锐抨击豪门贵族垄断一切："世胄蹑高位，英俊沉下僚。"

左思描写了一个穷困潦倒、默默无闻的文人："寂寂扬子宅，门无卿相舆。"这位文人总是孤寂一人，看守着空空的茅舍，与自己的身影相处。亲属都羞辱他，友人都远离他，但他泰然自若，因为他牢记庄子的话："贵足不愿余。"[①]

102・

左思崇拜睿智和天才，不为宫廷的浮华所动，他"振衣千仞岗，濯足万里流"。一百年之后有另一位诗人陶渊明，为了表示反抗而弃官，抛弃"名士"的仕途，永远走到民众中去，到大自然中去，准备过质朴的农家生活。左思没有迈出这一步，但他说出了这种可能性。

《咏史》中有很多人物，其中有几个是左思怀着爱心写的，如他觉得亲近的汉代穷诗人司马相如、靠砍卖柴火养家糊口的名士朱买臣、弃官后住在城郊陋室里的陈平。诗人从哲学家和隐士那里寻找慰藉，而对于权贵和富豪，他总是怀着毫不掩饰的愤怒与痛楚之情加以表现。

关于刘琨（270—317）和郭璞（276—324），人们显然是基于他们的差异性而将其作品相提并论，以便加以比较。刘琨充满老子思想，但他的生活却迫使他回到现实中来。诗人把几十年来遭受异族毁灭性进犯的北方边疆人民的灾难看作自己的痛苦，号召人民起来斗争，将奴役者逐出中原。刘琨本人遭受的苦难加强了他的诗歌的悲壮情绪。

郭璞作为古书注释家，尤其是《山海经》（神话和传说集）的注释家，名

---

① 左思的《咏史之八》最后四句为"饮河期满腹，贵足不愿余。巢林栖一枝，可为达士模。"表示追随庄子《逍遥游》中的意思："鹪鹩巢林，不过一枝；偃鼠饮河，不过满腹。"——译注

声更大一些。他写了十四首游仙诗，借游仙以"咏怀"。曹植、嵇康、张华、左思都写过游仙诗，而郭璞的游仙诗别具一格。他的诗中找不到神的名字，诗中说的是现实生活，只不过按传统保留了"游仙诗"这一旧题。

刘琨和郭璞之后，数十年没有出现大诗人。但在四世纪却出现了一个堪称为中国真正伟大的民族诗人，这个诗人的名字就叫陶渊明。

### 2. 陶渊明、谢灵运、鲍照的诗歌创作

陶渊明（365—427）生在南方，是东晋时代人，卒于宋朝（刘宋皇帝于420年登基）。陶渊明有一百六十首诗和一些辞赋、散文流传至今。他的祖先曾经做过大官，但他出生时家道已经中落。他二十九岁开始出仕，做了几任小官。关于陶渊明的生平，现有的资料并不太多。诗人的生平事迹散见于他的诗歌里，从他的诗歌中可以看出他的生活变化。陶渊明的全部诗歌究其实质看，都是力争摆脱官职，歌颂对独立自主的人生的寻求。这一切可能并不新奇，难怪历代史书当中，诗人的生平被编排在"隐逸"类里。六世纪的评论家钟嵘说他只是"古今隐逸诗人之宗也"。但陶渊明毕竟开创了一种本质上很新颖的诗作。

陶渊明的仕途多次中断。四十一岁时，在小县彭泽县令任上，只八十余日便解职而归，从此结束了官场生涯。中国旧时诗评中有一种看法，认为陶渊明弃官是由于他不愿意为篡位的刘宋王朝效力。诗人的诗作驳斥了关于他之所以回归自由生活的上述观点。

我们熟知的几首他为官时所写的作品，证明了他对官场生活的不满和渴望返回故乡的心情。《归去来辞》是他彭泽弃官后立即写成的辞赋。在合称《归园田居》的五首诗中，他流露出摆脱了官场碌碌无为后的欢愉之情和对自然的喜爱，而只有对归田太晚感到懊丧："久在樊笼里，复得返自然。"

陶渊明与官场诀别，返归乡村生活，以及这一切在他的诗歌中的相应描写，长期以来使他拥有"平民诗人"的荣誉。由此产生了一种相当固定的观点，认为陶渊明的诗质朴易懂。而实际上诗人的内心世界非常复杂，陶渊明返回"田园"并不说明他思想简单。他的诗歌的朴素只是在如下这个意义上说的：它摆脱了当时诗坛上盛行的种种形式主义的雕饰。单单这一点也就标志了中国诗歌史上的一个崭新的阶段。



陶渊明是继承传统和开拓创新紧密结合的罕见范例。他的四言诗和五言诗形式上完全是传统的，往往充满着仿佛是传统的内容（借用常见的历史题材、拟古等等），但同时又把读者引进一个思维和感觉既明朗又毫不含

糊的新世界。陶诗表面上的"朴实"或"平淡"也使同代人深为叹服。"朴实"、"平淡"体现为诗人能够洗练地运用既定的文学和历史联想、暗喻和习惯用语,这些因素本已使中国诗歌变得累赘。"朴实"、"平淡"还体现为诗歌的日常性、"非庆典性",作品抒写的是每天的日常生活、劳作和休息、寻亲访友。因此,诗中自然就采用了一些极普通的"俗"语。陶渊明表明,没有这种语言,就没有诗歌。


陶渊明 中国古代画像

陶渊明的诗歌关注道德问题。诗人矢志仿效的人生榜样是那些视真理为至尊的"贫士"、恪守天职的古代英雄:"谁云其人亡,久而道弥著。"陶渊明自己就反复经历过自我牺牲和贫穷的道路。早在公元前三世纪,壮士荆轲就曾经不惜牺牲生命,除暴安良。陶渊明摆脱了世袭的不义的富裕生活而完成了自己的功业。"贫士"应当独善其身,不能因追求私利而玷污了自己。"谁云固穷难?邈哉此前修。"可见,陶渊明选择穷苦生活并非因为贫困优于小康,他何尝不想摆脱贫困。他选择了真理,而且选择了与真理同在的贫困,因为在那个很不完美的世界里,真理总是和贫穷形影不离的。因而陶渊明的诗就成了他生活的写照。不管诗人写什么,《杂诗》也好,《饮酒》也好,《拟古》也好,一切都是现实生活的反映,始终是对他本人生活态度的说明。他的生活态度就是:人生短暂(因为死就意味着一切结束),人生在世应当有道德,与人为善,"及时当勉励,岁月不待人"。陶渊明的诗歌鼓励人们傲岸不屈、高尚峻洁、舍己忘身,教育人们要视死如归。诗人的《自祭文》的最后两句写道:"死去何所道,托体同山阿。"

陶渊明的诗具有独特的风格,它表达出历代前辈中国诗人一切最美好、最高尚的思想。这一点最鲜明地表现在他的幻想作品《桃花源诗并记》中。该作品由散文序和诗组成,写一个渔夫偶然进入五百年前为逃避秦朝暴君的压迫而来到这里的人们组成的一个幸福的农家世界,现在他们人人平

等，并且“秋熟靡王税”。

陶渊明诗歌思想的深刻性和鲜明性总是同富有诗意的表达难以分开。 ·104
诗歌描写的外界事件不多，因为在诗人有条不紊的农村生活中不可能有很多大事，但是这种日常生活中的任何变故都引起他的关切，甚至引起他朴实真诚的内心同情。然而在这种淳朴和与自然界的率真交往背后，却寓有诗人对人生固有的悲欢混杂的思想。因此当诗人写下“命室携童弱，良日登远游”时，我们所得到的印象就不只是一幅毫不费解的可爱画面，因为前面已经谈到诗人的心态，以及他在清贫生活中的苦与乐。

陶渊明的许多诗可以作为多层次的诗意深刻的范例。此类风格的诗作中有一首选自《饮酒》，特别突出。它可算作所有中国诗歌中的一篇佳作：

结庐在人境，而无车马喧。
问君何能尔？心远地自偏。
采菊东篱下，悠然见南山。
山气日夕佳，飞鸟相与还。
此中有真意，欲辨已忘言。

陶渊明是位特殊的“隐士”，是属于他所理解的真正的人的那种隐士。他摆脱了官场的奔忙、追名逐利，宁愿归田躬耕，与农民为伍，与志同道合的“贫士”们谈心赏文。他在自己的诗歌中发出这种呼唤。陶渊明对后来的中国诗歌影响很大。他的创作可以被认为是辉煌的唐代诗歌以至于后来的宋代诗歌的发端。这两代诗歌的高度完美都是以诗歌天才陶渊明在他的时代具有创新精神的成就为基础的。

陶渊明的同时代诗人有谢灵运和鲍照。谢灵运（385—433）是山水抒情诗的巨匠。这种诗体的形成是四至五世纪中国文学的特点之一。赞颂山水之美，把自然界描绘成神奇力量的活动场所和人类活动的环境，是山水抒情诗的两种主题。谢灵运的山水诗最接近于第一种主题。

谢灵运身为富豪，喜游各地山水，精细敏锐地观察周围世界。谢灵运的诗歌中除生动的描写之外，有时也包含一些佛理，如人生无常、超脱尘世的思想以及神秘主义形象。不过即使在神秘的诗歌中也有鲜艳的自然景色的画面，正是这些诗中之画启迪了读者的智慧和心灵，而使神秘的诗歌也广为流传。

谢灵运诗歌创作的特点是，作品有时堆砌了来自古代儒家经典的词语，对偶工整，论理有余，情感不足。在他的描写中很难感触到作者的心情。陶渊明则不然，很难想象陶诗描绘的风景中没有人物和作者的感情。与谢

灵运风格相近的诗人有颜延之(384—456),他好用古词和难以理解的故事、传说。著名诗人谢朓(464—499)也属于山水诗派。谢朓的创作在诗体上有许多创新,出现了一些近似较晚时期诗歌的特征。


谢灵运 中国古代画像

杰出诗人鲍照(约414—466年)继承和发扬了汉代乐府的传统。他和曹丕都是七言诗的开创者(组诗《拟行路难》)。七言诗在七至九世纪一些伟大诗人的创作中达到十分繁荣的程度。鲍照的刚毅、勇敢、愤怒的诗歌对后来的中国诗歌创作产生了巨大的影响。诗人出身寒微,他在作品中描写了和自己同命运的贫士,强烈抗议在人民大众死于饥饿和疾病之时,一小撮贵族富豪却过着穷奢极欲的生活(《拟古》、《咏史》)。诗人为外族经常袭扰北国疆土而寝馈难安,他写了不少以边塞服役、准备为国捐躯的战士为题的作品。

105· 鲍照的诗歌在作者生前没有受到推崇,但他的创作有力地冲击了宫体诗,并且在为诗歌形式积累“建筑材料”方面做了出色的工作,这些诗歌形式对中国文学的进一步发展具有重要意义。

### 3. 文学思想

五世纪末至六世纪初是审美文学思想繁荣的时期。前几个世纪的诗歌创作以及中国文学发展的全部过程,在这个时期都上升到理论认识的阶段。

在古代,中国文学家们为了分析文学这种复杂的现象,首先从伦理道德方面入手。他们的兴趣在于文学的社会作用,文学对“移风易俗”和培养模范良民的事业的贡献。他们有时会对文学创作的本质作出朴素唯物主义的结论,但对其特殊性却估计不足。甚至连一世纪时的王充这样杰出的思想家,实际上也不认为文学有权采取艺术虚构。

转折点出现在古代和中世纪之交,即当曹丕把“七子”的各种观点在《典

论·论文》中加以理论阐述的时候。"诗赋欲丽",这句话考虑到诗歌的语言特点而提出了一个评价文学的标准。

曹丕还区分出其他文学体裁的特征,他在《典论·论文》和一些信函中对自己的同时代作家(陈琳、王粲、阮瑀、孔融等人)的创作进行了大量的、精辟的评述。他认为文学创作中起决定作用的,是使一切生灵都能生气勃勃的基质,即气,气在人身上即表现为生命力,同时也表现为精神因素。换句话说,作家最重要的是天生的才能,没有天才就不可能写出内容意义重大的作品,也不可能达到形式上的完美。

这一时期的作家对文学作品的形式愈来愈感兴趣,这同古代作家十分功利的态度相比,是前进了一步。重视形式是必要的,而且是理所当然的:八世纪的诗歌在许多方面能达到如此完美的地步,这只能在理解诗歌技巧的内部规律的基础上才能做到。然而,随着时间的推移,对形式主义的偏好愈来愈严重地成为中国诗歌发展道路上的绊脚石。

诗人兼学者沈约(441—513)的著名文章《四声谱》总结了诗歌创作实践的经验,并为后来以"平、上、去、入"四种声调交替为基础的古典诗歌作法奠定了理论基础。沈约并非是在自己的作品中运用不同声调的词汇交替法的第一人,也并非试图从理论上认识其意义的第一人,但他把诗歌的声律理论提高到完整体系的高度。他所阐述的一切基本原理始终服从唯一的目的——使作品的悦耳的声律更加多样化,消除单调和呆板,使诗歌更富音乐性。

沈约以及后来的谢朓和徐陵(507—583)在诗歌创作实践中创立了遵循四声规则的所谓"新体诗",与"古体诗"相抗衡。后来,"新体诗"中逐渐分化出三种形式:绝句、律诗、排律。绝句即五言或七言四行诗(第二字或第四字之后相应停顿),有固定的押韵体系和必须严格遵循的表义结构:第一行——起句,第二行——展句,第三行——转句,第四行——合句。律诗是八行诗,其规则同绝句基本上一样,但结构比较自由。最后是排律,也是格律诗,诗行的数量不限。 ·106

沈约的学说反映了语言结构的实际特点,从而使诗行的音韵同语言的结构相适应。不过,规则过多过严,并把它们上升为不容争议的规范,那么这些规则最终不仅会使形式绝对化而损害内容,实质上也会损害形式本身,因为它束缚了诗歌天然的可塑性,使模仿者更便于进行毫无创意的刻板操练。

五世纪末问世的刘勰的专著《文心雕龙》乃是针对醉心于创作形式的这种普遍倾向的批评。刘勰在自己的文章中善于总结前人的文学思想中一切优秀的内容,从而大大前进了一步:他的这部著作是中世纪文学理论思想

的顶峰，对中国文学理论以后的发展产生了巨大影响。

刘勰(约466—520年)是个卓越的人才，虽然历史学家们很少提到他。他在记事之年便阅读了一座佛教寺庙的丰富藏书，晚年出家为僧。刘勰在宫中度过多年，当过太子的"通事舍人"，可说是国家的知名人士之一。当然，受过刘勰教导的萧统(501—531)未及继位便去世了，但他却因受惠于刘勰而编集了一部《文选》，选录前人创作的所有优秀诗文，因而名垂中国文学史册。

刘勰的佛家思想几乎没有表现在他的这部著作里，他创立的文学理论遵循的纯粹是中国传统的轨道。他的文学理论建立在"道"的思想基础上。道(字面意义是"道路")，是生活的永恒规律和宇宙的动力，这种力在运动中本身不动，就像旋转的轮子的轴。"道"是能在人的精神生活中找到充分表现的渗透一切的绝对观念。"道"就像天上的星辰、地上的山水，它们实质上不是别的什么东西，而就是肉眼能见的迹象，反映的则是看不见的生活实质；"道"就是文学作品中的文字，也是这种绝对观念借以表现自己的迹象。刘勰的这种文学观念在其专著的第一章里有所阐述。接着他对许多文学现象本身进行了深刻而多方面的分析，指出它们与周围现实的联系。但是，他眼中的文学并不像古代朴素唯物主义者所认为的那样，是正在发生的事件的简单回声，而是现实的具象化，在这种具象过程中起重大作用的是主观因素：作家"写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊"。

他的整部著作都在反对空洞的华丽辞藻，主张文学应有"内容"。他把内容想象得比以前的作家所认为的更复杂。刘勰把内心的、"感性的"内容，同外部的、情节的内容加以区别。在他看来，作品是三位一体的：思想充实，结构匀称，语言具体化。关于这种见解，刘勰是这样表达的："情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤。"但他的理论基础的根本仍然是"道"之所生并在文学创作中找到出路的世界的精神方面的活动(即所谓"风"，字面意义为风尚)。

人们往往把钟嵘(约469—518年)的专著《诗品》与刘勰的《文心雕龙》相提并论。钟嵘这部作品的理论价值较小，它所论说的范围比较狭窄(仅论及五言诗)，但它的可贵之处在于，它是古代中国罕见的文学思想的一种变体——对某些诗人的创作进行了评论。钟嵘共品评了一百二十多位诗人的创作，划分出中国诗歌发展中的两条平行线索——一条渊源于民歌《诗经》，另一条渊源于《楚辞》。所有的诗人按其技巧水平分别列为"下品"、"中品"、"上品"。钟嵘"不录存者"，但他的文章充满着隐蔽的论战，因为他和刘勰一样，反对当时普遍存在的追求形式主义的文风，反对不假思索地追求外表装饰，主张诗歌音韵自然。钟嵘和刘勰所见略同，认为内容是首

要的，他还确立了在“文已尽而意有余”的作品中蕴涵潜在语和未尽语的思想，这对于整个中国诗歌来说是极其重要的。

文学批评思想也出现在一系列文选的编辑工作中，文选中收集了一些可以作为某种尺度、可供借鉴的范文。当时（特别是萧统）不仅把史书排除在艺术性文学（“文”）之外，而且把哲学书也排除在外，这也是文学理论思想发展中的一种表现。虽然中国的理论家当时并不知道欧洲关于艺术性文学是一种虚构文学（fiction）的概念，但他们仍然愈来愈深刻地认识到艺术创作的特殊性，并且愈来愈明确地把“美”文学和其他种类的文学区别开来。

· 107

### 4. 哲理散文

三至六世纪的中国散文包含着多种样式。我们首先介绍哲理性散文，它大部分是有韵律、近似诗歌的散文和短篇小说式的散文，它依据民间口头创作，并为后来的短篇小说提供了丰富的素材。我们分析两种散文传统时发现，三至六世纪是中国文学发展的一个完整时期，是积累艺术创作方法、开拓新题材和新形式、为唐代文学的真正繁荣作准备的年代。

韵律散文（骈文）贯穿着哲理思想。关于道家学说和儒家学说的争论、拥护或者反对新宗教——佛教——的争论，形成了创作和探求新事物的气氛。与此同时，民歌（尤其是南方民歌）的影响增强了。儒家后来否定这种文学的价值，但是在中国，民歌的继承者却源源不断。同时，骈文逐渐变成公认的辞藻过于华丽的文体手段，成为诏书和公告采用的形式。可是，另一方面，由于这种散文与汉语语言修辞能力互相适应，又使它能够被运用于大型文学作品：几百年后，中篇小说和古典长篇小说就常常应用骈文来进行动人心弦的、情操高尚的描写以及肖像刻画。

那个时代的文人中“清谈”之风盛行。之所以叫做清谈，是因为话题通常涉及哲学问题和抽象的问题，而不是儒家爱谈的伦理问题、治国问题。当时的经典之作有《道德经》、《庄子》，还有已经成为儒家经典的古代占卜书《易经》。“清谈”常常会在交谈者中出现一些可能危及性命的自由思想。阮籍在《大人先生传》中以道家思想憧憬古代的“黄金时期”的重现。嵇康甚至否定历代王朝缔造者的作用，对孔子作轻蔑的评说。嵇康的散文比诗歌内容更为丰富，数量也更多，他的哲理论说文的特点是逻辑严密。嵇康行文的儒家明晰风格，同他所发挥的近似道家哲学的思想是互相矛盾的。

嵇康遇难并没有吓倒有自由思想的人士，鲍敬言的《无君论》就是在嵇康罹难之后写的。

佛教的广泛传播使范缜(450—515)不得不在其著作《神灭论》中加以抨击。佛教徒们则对他进行了疯狂的围攻。范缜的论敌中包括沈约和信佛的梁武帝本人。

在四至五世纪，华丽散文(文)和无韵散文(笔)的分野特别严明。在谈论无韵散文(当时除骈文文体之外，任何文章都被看作无韵散文)之前，还应该说到两位作家，他们留下了许多出色的韵律散文。一位是王羲之(321—379)，著名的大书法家。他的许多书简和札记被保留下来，成为艺术珍品。他为诗集所作的序《兰亭集序》是脍炙人口的名篇。另一位是陶渊明，他的散文在当时十分不同凡响，至今仍然独树一帜，可以看作是九世纪形成的"古代文体"(古文)的渊源。陶渊明的文体比较朴素生动，只有大诗人才会有那种诗意盎然、情绪饱满的作品。他留有自传体文章《五柳先生传》。

这种文章现在在中国被称为散文(字面意义是自由散文)。散文最终把那些骈文占统治地位的体裁也吞并了，不过那是很久以后的事了。散文是一种自由的文体，没有必须遵守的字义对偶和句子结构的韵律对偶。

在骈文占统治地位的情况下，用自由散文体裁写成的文章不多。在国家分裂为南北两半(四至六世纪)的时期，北方有比较多的自由散文。南方的散文用于写作史学文章。可是这种自由散文在四至六世纪也受到骈文不同程度的影响。

三世纪末，中国出现了暂时的统一，陈寿(233—297)的著作《三国志》(共六十五章)对此有所记载。一百年后，裴松之(372—451)注《三国志》，他从当时许多小说中采录了大量材料加以补充。后来，在陈寿的《三国志》和民间故事的基础上产生了杰出的中世纪史诗《三国演义》。

108 ·

范晔(398—445)也是一位应当提到的历史学家。他收集了大量材料，据此撰写了《后汉书》。这部著作仍然比司马迁和班固的史书逊色。从文学角度说，这部史书的精彩部分是传记。其中首创了文学家传记《文苑列传》。

郦道元(卒于527年)的《水经注》是一部别出心裁的、非常出色的地理学著作，它描绘了中国一千多条河流。作者博览群书，遍游各地，把自己的全部知识都写入书中。这部著作有极丰富的历史考证，往往是别的著作所没有的。郦道元记载了不少民间神话传说甚至民歌的诗句。作者热爱并欣赏祖国的大自然。他写道："山水有灵，亦当惊知己于千古矣。"郦道元的著作得到后人的赞赏，唐代柳宗元和宋代苏轼等伟大诗人都对他有高度评价。

六世纪中叶产生了杨衒之的著作《洛阳伽蓝记》。杨衒之以大量生动故事追叙战争的灾难，其中写道："恐后世无传，故撰斯记。"杨衒之为后人留下了当时风尚习俗的画面，包括民间能工巧匠(建筑师)的精湛艺术、王公

大夫的骄奢淫逸、流血内战的野蛮残酷、对奇迹的朴素信仰、佛教在民间和宫廷中的声望。

《颜氏家训》是用儒家精神（当时并不典型）写成的。作者颜之推（531—591）的一生充满动荡不安：他历仕中国南方、北方四个迅速更迭的朝代。《颜氏家训》中有不少是他亲身经历的事件，他对这些事件有精辟、扼要的评述。例如，他曾辛辣地讽刺一个"大官"，在居丧时竟然以"巴豆涂脸，遂使成疮，表哭泣之过"。《颜氏家训》中还有《文章篇》，内中颜之推记载了许多同代人的议论和自己的见解。他的观点基本上同《文心雕龙》的作者刘勰相近。

三至四世纪的文学中开始出现形式完美的对偶韵律散文，这种散文在五世纪末南北朝时代最后定型。新文体的经典作家是徐陵和庾信。骈文的特点主要是全文都用对偶。

新文体的第二个要求是使用譬喻。由于广用譬喻，文学创作中开始流行大量引用历史典故。对偶和譬喻不可避免地导致辞藻过于华丽。早在汉赋中已经产生的庄严词汇，现在与过分雕琢、别出心裁的词汇同时并存。

最后需要指出一点，典型的骈文若无抑扬顿挫的韵律是不可思议的。在中国诗学中，这是指必须遵守四声交替规则。骈文的存在本身就说明，文章的音韵对于象形文字的文学来说，如同对于其他任何一种文字的文学一样，是同样重要的。

当时的中国诗歌朝着严格的规范化方向发展。诗人们运用五言格律和七言格律，诗体散文（骈文）则是一种特殊格律，即四言句与六言句相互交替。这种格律，到比较晚期的七至八世纪才最终得以确立，那时甚至出现了"四言和六言散文"（四六文）的说法，它是骈文的同义词。骈文文体的情感最为庄重的优秀范例是赋，它们被称为骈赋。

文体美的复杂性、它的独立自在的意义和它对新文体作家的制约性，导致了作品轻视思想内容的结果。即便是优秀的作品也往往为了追求音节美而丧失了逻辑的严密性、规定性和明确性。某些研究者因此倾向于认为，三至六世纪的作家们普遍不重视思想内容，而且把一切令人费解的东西都归咎于作家追求描写的精致和要求合乎音律规则等等原因。骈文文体的论文要求作者付出极其繁难的劳动，但它并不妨碍作者写出深刻的思想内容。陆机和刘勰的诗学论文最好地证明了这一点。

类似骈文的文体是世界文学中的罕见现象。这种文体的出现和繁荣，它在历史上的生命力，它为各种不同体裁作品所广泛采用，它对语言风格产生的影响，这一切都说明了它与汉语语言本身的特点是互相适应的。因此骈文是很独特的。作为崇高文体的有效手段，它一直被保存下来。在这

种文体中思想内容的贫乏似乎可以从下面一点得到证实：有几种官方文章不使用骈文文体。但不能因此得出结论，认为骈文根本不适合写议论文。有不少用骈文体写成的哲学著作，从嵇康直到沈约为佛教辩护的论文，都留存至今。官方文章未采用骈文文体其实另有原因：在官方文告中使用对偶文体被看作是皇帝本人的特权，别人不得使用。

徐陵（507—583）和庾信（513—581）是骈文的代表作家。他们都是南方人，两人有许多共同之处：同是名门出身，命运相似并彼此友善。内战打破了两人习惯的生活环境。庾信出使期间被俘，就此失去自由。徐陵也在北方度过多年。他们的优秀作品中充满了无可奈何的绝望情绪、怀念故土的乡愁、对正义的热烈吁求。庾信的著名颂诗《哀江南赋》乃非常之作：激情破坏了文中的严格对仗，这篇赋中的“出格”恰恰开创了唐代诗人（七至九世纪）创作自由的先河。庾信是比他的同行更伟大的诗人。

徐陵的后半生是在故国、在陈朝的皇宫里度过的。他为皇帝起草圣谕和诏书，写了大量过尚辞藻的官方文件。他为自己编辑的爱情诗歌选集《玉台新咏》所作的序获得了文学声誉。徐陵被羁留在北方长安时，写过辛酸的信函，悲叹他的命运和被俘。两位作家命运中遭受到的不幸，有助于他们在华丽文体的作品中吐露他们的隐衷。

### 5. 佛经翻译文学

在此也应当谈谈翻译文学，它在当时产生的影响还不是文学方面的，而是意识形态方面的。最早的佛经翻译无疑出现于一世纪：65 年的文献中最先出现佛经的词汇。迦叶摩腾在 58—75 年间用汉语写出了《四十二章经》，已经散佚。这是佛教徒信条和佛教教义的片断论述。二至三世纪，佛教徒的活动渐趋活跃。安息国人安世高、从月氏国来的印度人竺法护（昙摩罗刹）和其他一些人，在中国信徒的帮助下翻译佛经。他们是从西域（这是当时中国人对中央亚细亚和中亚许多国家的称呼）经北部陆路进入中国内地的。

在中国，四至六世纪可被称为翻译文学的“黄金时代”。这一时期的著名翻译家有九十六人，由于他们的努力，有一千零八十七部三千四百三十七卷佛经被译成汉语。这个统计当然不完全，但它也说明了佛教徒的宗教热情。

最大的翻译家要算鸠摩罗什，他是印度人，出生在龟兹（今新疆境内）。他来到中国京城长安，把自己一生中最后的九年（从 402 年起）贡献给翻译事业。在这以前，鸠摩罗什在边境地区的凉州住过十八年，学会了汉语。

他译经凡三百余卷，其中有完整的《大般若波罗蜜多经》、《金刚经》、《妙法莲华经》、《维摩诘经》等等。鸠摩罗什为他的汉语译文失去经文艺术上的优点而深感遗憾。他说："天竺国俗，甚重文藻，其宫商体韵，以入弦为善……但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊格文体，有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕哕也。"

翻译家们试图用中国习惯的形式表述佛教内容。他们把偈语译成四言诗或五言诗。为了符合中国散文传统的简练性要求，翻译者减少了佛经固有的无休止的重复。鸠摩罗什在临终遗言里也承认："凡所出经论三百余卷，唯《十诵》一部未及删繁。"

中国文学史上的一件大事是印度人昙无谶用五言无韵诗体译出了马鸣的叙事长诗《佛所行赞经》。这是中国文学中篇幅最大的诗歌作品。这一时期还译出了《涅槃经》、《华严经》、《楞伽经》。

与佛经同时深入中国文学的还有印度作品特有的辞藻华丽、充满奇妙幻想的多彩多姿的风格，神话和民间故事的情节，以及佛经中常见的散文叙事和诗偈交替出现的手法。这一切都以某种方式为中国文学所吸收，不过熟悉异族传统的过程本身却是漫长的，逐步的。在佛教徒翻译家正在发挥最大积极性的时期，中国文学中还没有明显地呈现出新事物的影响。即便是当时佛教徒自己的作品，例如《高僧传》及《续高僧传》，都是用当时公认的韵律文体即骈文写成的。 ·110

### 6. 情节散文

公元初几个世纪，在中国形成了一种叙事文学样式，姑且称之为古代记事。这种作品的特点还与历史题材散文(有时是编年史的叙事文体)，或者与传记体裁有联系。在纪元前后，与古代记事同时出现的还有另一类特殊的文学创作——小说(字面意义为琐屑之谈)。古代小说集流传至今的只有一些残存的片断。根据这些资料来判断，小说包括了对风俗、迷信传说、传闻、道听途说、街谈巷议等等的记录。这种情节散文在某种程度上可与二至三世纪罗马作家埃里亚努斯的《故事杂集》相比较。在三世纪初，随着汉朝的灭亡，两种传统中的第一种——记事——逐渐消亡，而第二种——小说——则显然大为盛行起来。

在大乘佛教的影响下，道家学说积极吸收了古代萨满教的宗教观念，从哲学变为宗教。在战乱频仍、朝代不断更迭、游牧民族入侵的时期，人的地位的不稳定助长了人生短暂、生活易逝的思想。三至六世纪的社会形势促使神秘教派和各种宗教学说广为流传。人们有着脱离残酷的现实和逃避无

穷尽的乱世的愿望，这就使道家所说的圣徒升天、人能变成长生不老的“神仙”、道士和隐士能创造奇迹、冥府（对它的明确的概念是受佛教影响而形成的）、罪恶的报应、生的桎梏等等故事得以流传。中国传统上认为自然灾害是上天惩罚的观念，此时便同佛教的因果报应思想结合在一起了。

从三世纪起，述异小说集源源不断地出现，数量很多（我们现在已知三十余种），逐渐形成一种特殊样式的散文，几乎在一千年之后，即到十六世纪才获得一个名称：“志怪小说”。但是此类小说的作者所追求的绝非纯艺术目的，而完全是实用目的——借助所采录的故事来使人确立对鬼、对道教神仙或者对佛陀及其徒众的教义的法力无边的信仰。例如，干宝（四世纪）在其《搜神记》的自序中写道，他的这部作品“亦足以发明神道之不诬”。

最早几部志怪小说集的作者基本上都是道教信徒，他们力图使读者相信一身兼备魔法师和炼金术士功能的道士法力无边。例如，干宝在一篇小说中描写了这种道士有制服恶魔（善变的妖精）的威力。小说的主人公道士夜间下榻于一座古庙。聚集在庙外的妖精不敢闯进去伤害他，他们害怕玉皇大帝的使者（道士这样自称）。故事的结局是道士大获全胜：他帮助周围村庄的居民杀死了妖精。然而，若把干宝小说集的思想基础想象成单线的，那就错了。干宝同儒家不同，儒家遵循自己导师的遗训，不谈鬼神和彼岸世界，干宝则试图在一部作品中采录有关鬼神现象的各种故事，以便证明鬼神存在这一事实。

在干宝的小说中还有一些故事明显受到佛教“生死轮回”思想的影响。有一篇小说的女主人公紫玉姑娘，下凡到人间，对一个青年说她同他前生某世曾经相会，因而命里注定他们今世要成为夫妻。

从五世纪中叶开始，佛教思想对神怪故事的影响逐渐增强。这一时期恶有恶报的思想特别流行，变成后来的小说中独特的情节组成因素。

志怪小说的作者们没有意识到自己是在创建一

《善有善报》局部 变文 十至十一世纪中国佛典稿本

种崭新的文学作品类型，他们还在试图模仿古代地理、历史或传记作品的叙事形式。例如托名东方朔（前154—93年）的《神异经》、《十洲记》就明显模仿上古时代《山海经》的结构和笔调。而托名曹丕（187—226）的《列异传》则使人感觉到纪元前后创作的大量传记形式的影响。中国学者认为历史文献如《国语》或者编年史《左传》（前四世纪）等等的风格特点对志怪小说也有影响。编年史文体的影响还表现在许多志怪小说的结构上，例如王嘉（六世纪）的《拾遗记》中的内容是严格按时间先后顺序编排的。 ·111

古代的书目为我们保存了三至六世纪志怪小说作者的姓名，使我们谈起哪些作品出自干宝、王嘉、张华（他的名字与《博物志》有关）的手笔时，有一定的把握。但在其他许多情况下，有些作品的作者属谁难以确定，或者根本无从查考。

当时某些散文作家的特点是对截然相反的思想观点感兴趣。例如，颜之推以其坚持儒家风格的《颜氏家训》而闻名，同时他又以贯穿恶有恶报的佛经思想的短篇小说集《冤魂志》而著称。

在三至六世纪的小说集中编入了各种简短的记事（从一两行到一两页）。志怪小说中特别值得注意的是记录了古代神话、人妖相会、地名传奇、叙事型的神奇故事和趣闻、对异国风情和神奇怪物的描写。但所有的记叙文字都极其简单扼要。每一个情节或事件都各自独立。

三至六世纪作家的志怪小说的素材取自古代的著作，主要是某些历史著作（内中有关于异常事件的记录），也取自他们当时的民间口头创作。当然，这里说的不是用文字记录那些口头创作，作家多半是改写了从民间听来的情节。

早期小说中描写艺术尚不完备的例证，是那种与古代中国神话有关的情节。干宝的《搜神记》中有关神话传说中的统治者神农氏的记载就属此类。

以神话题材的变化为例，最容易看出志怪小说的演化过程。如果说在四世纪，干宝的古代神话叙述得单调乏味，整段整节地直接引用过去的某种史料，那么两个世纪之后，王嘉的古代神话则已变成独特的小小说。例如他的小说集中一个关于神话中统治者少昊母亲的故事就是这样的。神话主人公神奇诞生的故事被王嘉暗中变换为他母亲与神仙少年、白帝之子相会和他们之间的爱情故事。王嘉作品中的这个片段是某种介于神话（其中有神话特有的对于某种文明发现的说明，例如对指示天气的“器皿”的说明）和爱情小说（利用过去的文学特别是抒情诗《诗经》中的形象）之间的作品。既然我们所谈及的并非上古的记录，那么三至六世纪的小说集中神话数量就很少了。

早期志怪小说集中最常见的是记述神奇变化的短录，如看似普通的梓树会变成母牛(《述异记》)，或者几个神秘的儿童会突然变成野鸡，然后又变成石头。然而，值得注意的是，诸如此类的故事都与树立某些人物的偶像以及为纪念这些人而建立庙宇有关。古代万物有灵的观念这时被道士们大量利用来创建自己的宗教，并且被加工成庙宇传奇，载入当时的志怪文学中。

112·

短篇神话小说在三至六世纪一切志怪小说集中都占有重要地位。这种小说钟爱的一个主题是人仙奇遇(这种神仙是夭折或暴卒但心有不甘的灵魂)，或是描写人与妖精或天神相会。众所周知，人与超自然力量相会的故事在原始时代就有，它反映了那些斗胆闯入神仙领地的人害怕受神灵报复的畏惧心理。中国远古时代完全也可能有这类故事，但是直到三至六世纪，热衷于描写神奇怪事的作家们对这种故事产生兴趣，这才有了文字记录。内容实质上产生的某些变化也与此有关。这些变化所反映的，与其说是对自然力和亡灵的下意识的恐惧，不如说是通晓降魔之术的道士的法力。例如在干宝的《搜神记》中有一个道士念了几句咒语，就迫使妖怪现出原形，孩子们所尊敬的父亲，原来是一只老猫，它吓得躲到了床底。有时，战胜魔鬼和幽灵的是一个无畏的勇士，他比鬼更机灵，更有心计。

但是，三至六世纪的小说集中的鬼神并非永远是战败者。有时他们会严厉惩罚不服从他们的人，或报复那些袭击他们的人。有一个故事相当典型：有个做官的甄冲，满脑子儒家思想，他不顾土地神的万般强求，拒绝娶土地神的女儿为妾，结果，他回家后得知，妻子已暴病而死。

鬼神复仇是一个古已有之的主题，很多作品都已采用。不过，如果说在原始民间口头创作中，鬼神是因领土被侵犯而进行报复，那么在三至六世纪的小说集中，人们通常是因为杀害鬼神而遭受惩罚。鬼神们恶毒地“作弄”主人公，用这个办法来进行报复。例如干宝的一个故事中就有一个老头儿误认自己的几个孙子为妖怪而把他们杀死。

与人鬼相会故事相似的，是人与女幽灵相恋的简短故事，有的是女仙，有的是女妖。也常有人间妇女堕入妖怪情网的故事。后三种情节大概更加古老，而且原先建立在人与图腾动物结婚的观念上。进入三至六世纪时，这种婚姻虽然已被遗忘，此类故事仍被看作是近似神话故事的志怪小说。

在一系列仙女与人间少年恋爱的故事中，特别强调主人公的孝顺思想。干宝小说集里有个故事，说织女下凡嫁给董永，正是为了奖赏他的孝心。孝的思想是儒家学说的基本主张之一，儒家学说严格规定社会关系的一切准则，并把国家比作一个宗法制大家庭。在三至六世纪，无论道教徒还是佛教徒都力图把儒家思想体系形成时期古代中国人思维中这种特别典型的

思想纳入自己的学说。例如，这一时期的道教作家就千方百计地用孝顺原则来对抗他们所反对的忠君原则。

关于蛇的传说，与蛇妖相斗的故事，或者相反，把蛇养大并为此而得到好报的故事，也是一些相当古老的民间口头创作的情节。在三至六世纪的小说集中，我们能听到古代崇拜蛇的现象的历时久远的余音，这显然是因为古代把蛇当作与地下世界有联系的动物。例如有个故事说，有人治愈了一条蛇，蛇后来赠给他一颗珍珠作为报答。另一个故事说，一位老妇人捡到一条蛇，把它养大，后来这条蛇为它的恩人报了仇（这个故事的情节很像埃里亚努斯的《故事杂集》中一个类似的传说）。年代较晚的一个故事说：在东越某地，人们为了供奉一条大蛇而把几个姑娘作为牺牲品，年仅十三岁的女孩李寄鼓起勇气砍死了这条大蛇。这个故事中关于与蛇斗争的描写，完全摆脱了神话和叙事文学的传统，竭力像对待日常生活那样加以简朴描写，这使人不由自主地产生一种感觉：它简直是对将乐县老百姓免遭蛇害的真实情况的记录。

关于动物对人报恩的故事，在那些宣传佛教因果报应思想的作家的作品中尤为常见。对于这种作家的任务来说，动物感恩的口头创作主题是最适宜的题材。它们以鲜明易懂的例子来揭示救助生灵能得到善报的思想。·113
例如，在《齐谐记》中载有一个人救起一只被河水冲走的蚂蚁的故事。后来这个恩人被关在地牢里，一大群蚂蚁就来咬断他的足枷，帮助他逃走。

对于道士寻找长生不老之药和得道升天的奇异法术的描述，构成单独的一类小说。道士和中国的佛教徒不同，佛教徒关心的是灵魂的永生，道士感兴趣的则是使速朽之躯长生，他们的长生不老的幻想引起了那个动乱时代的作家和学者的兴趣，因为当时有很多人——包括朝廷大臣——都死于非命。因此就产生了独特的道教乌托邦，比如对于幸福王国——玄元国的描绘，那里的人能活到八百多岁，他们吃的是凤凰蛋，喝的是甘露（张华《博物志》）。长生的道士能升天的故事在托名伟大诗人陶渊明的《搜神后记》中收录颇多。

道士们在寻找长生不老药时，认为酒这种能使人昏然沉睡的“化合物”有特殊意义。例如在张华的《博物志》中载有一个关于著名的万事通大臣东方朔饮尽汉武帝从君山弄来的长生酒的故事。在战乱频仍的年代，许多人幻想能有一种酒一饮便醉，直至天下太平之日，方告酒醒。正如五世纪诗人王融所写：“安得千日酒，醉到太平年。”这两句诗有助于我们理解关于酒的美妙故事的乌托邦意义：喝了这种酒可醉梦千日。《搜神记》中的这类故事是当时散文作家写作风格的典型样式：极少事实，情节单一，直接引语安排得很巧妙，只描写人物的动作和举止。这种风格没有过多的修辞格，

故事中没有静态的描写，没有赞叹语，也没有排偶法，而这些都在当时的韵律散文中相当典型。

三至六世纪志怪小说的风格最接近于中国历史散文的朴素而严谨的叙述。值得一提的是，在七世纪初撰写的正史《隋书》的经籍志中，我们所研究的绝大多数志怪小说都被编入史部的杂传。同时，《隋书》的作者们在概要中写道，他们认为这种散文是私人写的非官方历史文献，与宫廷史家编写的正史不同。作为儒家思想的唯理性主义者，《隋书》的作者们紧接着指出，志怪小说中有不少凭空臆造和荒诞的故事。这也就证明，并非任何一个当时的读者都相信作家们所描写的一切奇迹。

中世纪历史学家把我们所研究的这些作品列入历史范畴并非偶然，因为这些作品的材料往往具有传记惯用的形式。许多志怪小说集的名称就直接使用"传"字，而这个字似乎就是传记体裁的标志。例如《古异传》、《谢氏鬼神列传》等等。然而从体裁形式上看，以"传"字为名的集子中的故事往往同以"记"字为名的著作中的类似作品区别不大。后者故事的开篇也常常同典型的传记开头语一样（某某，何方人氏，生于何时……），虽然其中不少片断的结构很像札记（记）或描述文（志）（在某地发生某事和某事，例如"会稽之地常见大怪"）。实质上，在这些故事中，我们所探讨的应当是作者本人尚未意识到的新体裁结构。这些故事的作者们根本不打算像正史那样按主人公由生至死的经历依次叙述他的全部生平，并列举其官职，而是全神贯注于记叙主人公所遭遇的一件奇事。他的前程、过去的生活、以后的命运，多半只字不提。在三至六世纪的小说集中，我们几乎经常发现，作者不仅会准确指出主人公的姓名，而且会指出他是何方人氏和故事发生的地点。这种沿袭传记体裁老框框的做法似乎意在强调所描写事件的真实性，但是在神话故事的艺术结构中改变主人公姓名和情节的准确程度是没有多大关系的。从文学的观点看，极其重要的问题是，正史编纂家如司马迁或班固笔下的主人公是声名赫赫的大人物，而三至六世纪小说集作家的主人公，则是任何人都可充当，统帅也行，农民也行。这里重要的一点是，每个人身上都可能发生不寻常的事情。不过，在小说集中，奇异故事始终是与生活在三至六世纪那个动乱时期的显要历史人物紧密相关的。



逐渐强化的叙事性因素是志怪小说十分重要，并与传记根本区别的一点。大家知道，小说集的作者们常常从前人那里借用一系列故事，同时往往加以改编。例如，有个著名故事记述了制剑巧匠干将被楚王杀害，其子为他复仇的惊心动魄的情景。这个故事最早见于《列异传》（三世纪），后来收入干宝的《搜神记》，它通过大量增加人物和直接引语并使之复杂，采用对人物心理状态（愤怒、欢乐）以及相应的行为动机的描写，而使篇幅大大

增加。干宝改编后的这个小说中还出现了种种细节，以延缓故事情节的发展速度，加深读者所获的印象。这就证明了叙事性因素明显加强的趋势，而且证明小说越来越脱离历史作品的简明扼要风格，后者只列举事件，而不把事件当作可感的艺术实现加以描写。

当然，志怪小说还远远不是发达的艺术作品，但它确实标志着中国情节叙事散文的开端。值得注意的是，《隋书》编成三百年之后，即十世纪，在《唐书》中，部分"志怪"故事集已经被归入"小说"类，即短小的叙事散文。再过一百年，到十一世纪，《新唐书》的作者们把这类小说集全部列入叙事散文一类。文学和叙事情节散文本身的共同发展也改变了人们对志怪小说的看法。

在三至六世纪的集子中收录了不少印度故事，这些故事逐渐具备了中国读者熟悉的面貌。例如在三世纪上半叶翻译的一部佛经(《杂譬喻经》)中有个名叫梵志的术士的故事。梵志作术，吐出一壶一屏，壶中有女，又筑一室而卧。女亦作术，吐出一壶，壶中有年少男子，复与其卧。梵志醒来，把壶吞回肚里，拿起拐杖就走了。这是印度故事。在荀氏的《灵鬼志》中，这个故事的情节叙述已大大扩展。故事不是发生在泛泛的某地，而是搬到了中国，时间定于387年，主人公是个有吞刀、喷火等等本领的外国和尚。在许多朝代史中谈到印度魔法师和头陀时，也有此类描述。编故事人可能就是以这类情节为依据的。这个故事的第三个改编本出现在吴均(469—520)的《续齐谐记》中。故事情节增添了许多细节，大加渲染。主人公已经不是外国人，也不是江湖术士，而是中国的一个普通的书生。于是，外国故事便发生了本土化，情节线索渐趋复杂，叙述也更加接近完备的小说。故事还补充了中国小说十分典型的尾声，使读者从奇迹世界重新返回现实世界。

在当时中国人的观念里，奇异故事主要与西域，即中央亚细亚和中亚以及北印度有关。这些观念同远古时代认为西方是死人的地界、是彼岸世界的神话观点融合起来，并在大量的故事中反映了中央亚细亚统治者把礼物赠给中国皇帝的情景。有一个故事说的是，有人送给汉武帝一只异兽；还有一个故事是描写一群神奇的公山羊，拖着大尾巴，那尾巴可以刈下来吃(这个故事对于不知道肥尾羊的中国人来说，似乎完全是幻想小说)。

三至六世纪的散文中，各种骨(象牙和犀牛角)雕和软玉制品、宝剑，乃至铜镜都可以变成有魔力的东西。在当时的著作中还留存了不少古镜的故事。能反射光线的镜子被认为是驱除魔鬼和给人算命的必不可少的工具。镜子具有魔力的观念是从中国流传到中亚各民族的口头创作中的，因为在纪元初就开始有铜镜运到那里。在这类故事中，王度的《古镜记》占有特殊

地位。该作品创作于六世纪，也就是晚于其他志怪故事，已经非常接近小说体裁。它不是对一件简短的奇异事情的记录，而是由一连串事件构成的整体展开的叙述。既然当时文学散文的典型形式是传记，那么就毫不奇怪，连魔镜这个故事也使我们想起传记，甚至是联想到几部传记：镜子的"传记"、它的主人——小说的作者和他的兄弟的传记。用第一人称叙述，这个手法本身就已经是王度的无可争议的创新，而且它还使读者对镜子创造的奇迹深信不疑。奇迹包括：蛰居在老橡树底下的一条蛇的显形，被妖魔缠身而日益憔悴的姑娘们得到治疗，驯服凶猛异常的自然力——这些奇迹是篇幅短小的志怪小说中司空见惯的内容。

这一时期，与志怪小说和神秘变化小说同时，人物轶事小说也开始起到越来越大的作用。轶事小说与志怪小说并行发展。例如，同一个作者——刘义庆(403—444)，既写了包含幻想描写内容的小说《幽明录》，又写了没有任何超自然色彩的《世说》(后来的版本称为《世说新语》)。

轶事小说也十分简练，内容总是记录一个事件、事情或事实。与志怪小说一样，轶事小说当然也不是在这个时期才初次出现。类似的记载在古代哲学论著中有很多，但在哲学论著中轶闻故事没有独立的作用。直到四至六世纪，人们才把它看作特殊的创作样式而加以重视。刘义庆的《世说新语》最为流行，其中包括大量简短记录，分列专类，如德行、言语、政事、文学、巧艺、简傲、惑溺等等。这种分类法的出现不是偶然的。早在三世纪，刘邵的《人物志》就已奠定了评价人物性格的某些特征的传统基础。但他的著作是哲学心理论著，而刘义庆的创作似乎是对他的理论作了艺术插图。

作者(可能还有他的合作者)博采历史传说，编成了这部小说集。小说的主人公通常是公元初几个世纪的历史人物。中国的历史传说也同其他民族的传说一样，常常接近历史趣闻。作品中注重精确的答话、滑稽的情境、摆脱困境的本领，有时干脆就是笑话。

历史传说接近趣闻，这就促使人们也去编辑趣闻专集。如同在古罗马时代流行的民间趣闻取代了寓言一样，中世纪初期的中国就产生了继承古代寓言的民间讽刺传统。邯郸淳(三世纪)被认为是民间趣闻的第一部著作《笑林》的编撰者。可惜这部著作仅残留了二十几个片断。他的继承人杨松玢和侯白也遭到同样的命运：杨松玢没有留下片语只言，侯白也只剩下一些残篇，保存在《太平广记》(十世纪)中。完全可以推断，这些嘲笑恶行的趣闻源自民间。

在中国文学史上，不论是志怪小说还是轶事小说都起过巨大作用。志怪小说使从前被儒家纯理性主义虚礼束缚的人的幻想得以自由，几个世纪以来的小说家和戏剧家曾经从这种陈规旧套中采撷过情节；轶事小说则使

人目光锐利，能看穿现实生活中的尖锐问题，准确描绘人物性格的某些特征，再现主人公的对话。欧洲短篇小说的起源是有教诲意义的实证汇集。中国短篇小说的起源和它一样，也是实例汇编，这些实例或者为信仰彼岸世界力量提供根据，或者为证实人的个性的某些方面的价值提供根据。

但是，欧洲小说的形成比中国迟好几百年，是在另一个历史时期。对于中国中世纪小说的形成来说，最重要的是志怪小说，而不是记叙实际人物的生活的轶事小说。恰恰是志怪小说培育出七至十世纪的传奇小说。像收集在刘义庆《世说新语》这类作品中的人物生活的故事，开创了十至十二世纪中国散文的一条特殊路线——见闻录（笔记），即对事件的简短记录，它为后代人记录了中世纪生活的大量重要细节。 ·116

## 7. 七至九世纪的唐代诗歌

自公元618年起，中国开始了持续将近三百年的唐朝统治。唐王朝是在镇压了农民起义之后建立自己的政权的。新帝国初期的几代皇帝看到了人民的力量。唐太宗（唐朝开国者之子）有充分的根据警告自己的继承人说："舟所以比人君，水所以比黎庶，水能载舟，亦能覆舟。"

由于各路诸侯的联合，强盛的唐王朝得以建立。大权集中在皇帝手中。皇宫建在京城长安——百姓从四面八方涌入该城，使之拥有百万之众。唐朝的最初几位统治者相当重视国家的利益，把国家掌握的官田和无主地分给农民，限制大地主的权利，千方百计鼓励手工业和商业的发展，国泰民安达一百五十年之久。

当然，国家是靠农民的艰苦劳动富强起来的，但这毕竟不是"黑暗的"中世纪时代，而是一个靠科举制度维系的文明时代。很显然，这种科举制度为招贤纳士提供了十分广泛的可能性，它不仅使大地主，而且也使中下层地主都有机会参加政治活动，尽管受到贿赂的破坏，但它仍然得以存在，弃而不用亦非易事。

当时同外部世界空前广泛的交往，促进了人们对各种宗教观点（其中有一些中国人以前并不知道）的了解。这种广泛交往引发了对宗教信仰的宽容，从而也引发了言论表达的自由，尽管这种自由逐渐受到愈来愈大的限制。

传统上对文学的重视这时获得了实际意义：在科举考试中，诗歌是重要的科目之一。会写诗的帝王常常鼓励人们作诗。科举制度很大程度上也促使中小地主家庭出身的人走上政治和文学之路。这些人生长在农村，同农民有多方面的联系，他们比旧贵族上层人物更接近人民。这种情况不能

不对文学产生影响。

唐代作家视野大大开阔。诗人的生活经验已经不局限于故乡和附近的小城镇，而是包括了广袤的国土，包括了各个地区不同的生活状况，既有大城市，又有遥远的边塞。诗人通常都是朝廷命官，他们参与国家的生活，既处理公务，又进行创作。

我们研究唐代文学时，首先必须讨论它的主要体裁——抒情诗歌。唐代抒情诗歌继承和发展了过去的伟大成就，此时已达到空前的高峰。它的发展是逐步的，因为它必须摆脱过去整整一个世纪充斥文坛的"过尚辞藻"的弊端，同时又要吸取能振奋唐代创作灵感的那些生气勃勃、有现实意义的传统。除了汉之前和汉代的诗人之外，还有阮籍、陶渊明、谢灵运、谢朓、鲍照、庾信……为了摆脱我们今天称之为形式主义的桎梏，唐代诗人必须（我们借用杜甫的话来说）"不薄今人爱古人"。而如果说上面列举的过去时代的每一位诗人都对唐代伟大诗歌的诞生作出过自己的贡献，那么陶渊明的创作仍然居于首要地位。

初唐诗人在尝试摆脱五至六世纪诗歌外表浮艳、内容空虚的特点时，仍然或多或少表现出同样的弊端，但他们的创作已经出现一种新的迹象：未来唐诗的形式的朴质和诗意的深邃。

在唐代，五言诗和七言诗都十分繁荣。这些诗都是两行一段，有一定的四声交替，一行中最后三个字之前有停顿，有一定的韵脚，而且常常是一韵到底（对现代读者来说，由于汉字发音的变化，有些诗歌在很大程度上已失去韵脚）。七言诗的产生比五言诗晚，但七言诗具有采用口语的更大的可能性。

唐诗的革新是同传统的描写手法相结合的，它不仅表现为开辟新意，而且常常也表现为对惯用的题材的深化。山岳与河流、边关与月亮、浪迹天涯者、杨柳与春天——在中国诗歌中从遥远时代的《诗经》开始就有过这些题材，而且一直不停地发展着，它们在长达几个世纪的时期中不断地产生新的情调，体现出更加接近于生活的艺术真实。唐代诗歌的总趋向体现在诗歌从崇高性和普遍性向日常性和具体性的发展中，并在这个发展趋向中获得了最辉煌的成就。

117·

儒家思想虽然经过发展和演变，但它始终是中国文学主要的世界观基础。艺术家不是哲学家，因此不能够把某一个中国诗人简单地确定为儒家、佛家或道家。正如瓦·米·阿列克谢耶夫院士所说的：唐代诗人的诗歌作品"使我们认识中国古老的、严格的、经典的诗歌，就其类型和意识形态而言，它纯粹是儒家的，虽然往往难免以折中的方式糅进道家的幻想形象和佛家的神秘主义"。即便在佛教徒例如诗僧皎然所作的诗中，我们首

先发现的也是人类对世界的率真看法和人与大自然相融合的令人陶醉的感情。文学的力量表现在道德上，中国唐代诗歌也充分证明了这一点。诗歌对生活的看法的复杂化，诗歌形式发展的成就（这些成就与诗歌内容的深化和扩展密切相关），是唐诗的总体特征。

在短暂的隋朝统治时期，六世纪的诗歌中已经出现了一些具有新倾向的作品。诗人兼大臣薛道衡（540—609 年，惨死于狱中）写了许多传统的辞藻过于华丽的诗，但从中我们立即能发现后来成为唐诗标志的优点——质朴和感情真挚。诗人王绩（585—644）曾亲眼目睹唐王朝的建立，但他对此还是难以接受。他赞美嵇康和阮籍，后来成为陶渊明始终不渝的崇拜者，在生活上和诗作上都以陶渊明为榜样。

唐初诗坛有“四杰”，其中王勃（649—676）和卢照邻（637—689）占有显著地位。王勃的名篇《滕王阁诗》仍保留着内容抽象、辞藻过于华丽和以前诗歌的风调等特点，然而感情充沛、景色秀丽，预示着日后的力量和质朴之美。王勃既有自我揭露（如“不蚕而衣，不耕而食，吾何德以当哉？”）——这在他之后的唐诗中是常见的——也有对他人的同情，而不单是欣赏大自然，还有对友谊的歌颂（“海内存知己，天涯若比邻”）。

诗人在短短的几首诗中成功地革除了浮华雕琢之弊病，后来唐代诗歌正是因这一风格而享有盛誉。而卢照邻写了一首《长安古意》，诗人一反“宫体诗”的惯用手法，在这首长诗中并不赞美繁华的京都。因此，“四杰”继承传统又超越了传统——后来杜甫指出了这一点。

真正的革新始于陈子昂（661—702）。他同“四杰”几乎生在同时，但他的成就却超过了他们。陈子昂是朝廷官吏，他关怀百姓的利益。他上疏女皇：“王政之贵，莫大乎安人。”他要求诗歌也要为百姓服务。他不能也不愿意与传统决裂，并且在批判齐梁时代的浮华诗风的同时，赞赏曹丕的诗歌，十分醉心于阮籍和左思的诗作。他用这种复古主张回应了自己时代的要求。陈子昂是诗人的榜样，个性和诗风和谐一致；他又是清官的榜样，力求把自己的诗歌创作的才能奉献给自己服务的事业。他后来的诗歌理想就接近于使生活与创作和谐一致，难怪年辈较低的同时代人——其中有杜甫、韩愈、白居易——对陈子昂都有不少赞誉之词。在陈子昂的作品之后便开始了唐诗最繁荣的顶峰时期，按照历史传统被称为盛唐时期。

文学上的盛唐时期是从孟浩然（689—740）的诗作开始的。孟浩然生活在永远令人难忘的开元年间，留存了二百六十多首诗，大部分是五言诗。我们都知道，孟浩然生活中的苦闷是他的仕途坎坷所引起的。四十多岁前他一直闭门读书，当他企求入仕时，先是失望，后来被引为幕僚，但时间很短，最后还是在穷困中死去。“北阙休上书，南山归敝庐。不才明主弃，多

病故人疏。”

在孟浩然的作品中，有脱离碌碌官场后的高尚气度，有与大自然融合的悲与欢，有真诚、善良的人类感情。孟浩然作品的题材没有超出他所生活的狭窄小天地（他曾自称为鹿门隐士）。宋代伟大诗人苏轼曾经指出过孟浩然诗歌内容的高度，及其所反映生活的局限性。然而，这个看似狭窄的小天地却是唐代诗歌所描绘的广大天地的一个不可分割的组成部分，而孟浩然诗歌的可贵之处正是在于反映了诗人的命运。他的诗淳淡得惊人，没有多余的字眼，描绘的人和自然景色像浮雕般鲜明，这一特色共同塑造了诗人自己以及致友人诗中的友人的生活图景。恬淡的隐士孟浩然却是一个诗歌新道路的勇敢开拓者：只有坚决摒弃存在已久的宫廷诗人的遗产，转而重新恢复确认人的个性的陶渊明的创作风格，恢复深入理解大自然的谢灵运的风格，才能像孟浩然那样朴素而鲜明地表现自己。

118·

李白诗句云“吾爱孟夫子”，但是比别人更加接近孟浩然的看来是王维（701—761）。王维的生活经历同唐代其他诗人较为相似。他二十一岁举进士，周旋于名人学士之中，陶醉于自己的成就和国家的繁荣，因此他在青年时期就常常写出孟浩然所厌弃的歌颂军人功勋的诗篇。特别是，他创作了一个感人至深的，后来为中国诗坛再三传诵的英勇故事：一个被弃置不用的老将，当国家受到外族侵略时，又应诏出征。

王维比孟浩然活得久一些，但他正好赶上安禄山之乱，这一叛乱对唐代几乎所有的最著名的诗人的生活都有过悲剧性的影响。王维没有离开京城，因此安禄山强迫他当伪官。安史之乱被平定之后，诗人曾一度被皇帝贬黜。

随着年岁的增长，王维诗中的自然山水内容也逐渐占据愈来愈重要的地位。他信奉佛教，起初过着亦官亦隐的生活。在他的一封流传至今的与友人书中，甚至指摘陶渊明不愿忍受当官之辱而情愿忍受乞讨之耻。但后来他的诗中却表达了彻底弃官的态度。

用十八世纪名士沈德潜的话来说，王维和孟浩然都受陶渊明的影响，王维得其“清腴”，孟浩然则得其“闲远”。王维不但是个诗人，还是个书法家和画家。苏轼称赞他：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”王维的诗兼容声、色、香，他写道：“松含风里声，花对池中影”，“细枝风乱响，疏影月光寒”。

王维信奉当时很“时髦”的佛教思想，这使得诗人去寻求幽居，并尽可能少谈自己。但王维笔下的大自然已经比孟浩然诗中的大自然与人们有了更多的联系。试将孟浩然的名篇《春晓》同王维的诗歌作一比较：

春眠不觉晓，
处处闻啼鸟。
夜来风雨声，
花落知多少？

如果说孟浩然的“山水诗”首先是表达诗人自己感情的手段，那么在王维的山水诗里，即使在似乎只谈自然景物的地方，也总是暗藏着一个欣赏自然的人。中国诗歌从王维开始加强了对人的关注。

空山不见人，
但闻人语响。
返景入深林，
复照青苔上。

和孟浩然、王维风格相似的还有储光羲（707—760）。比起前两位，他的声名较小，但仍然是一位出色的诗人。他死于贬谪之中。此前他的庄园被安禄山所霸占，他投降了叛乱分子，后来朝廷并未宽恕他的罪。他笃信佛教，但在他的诗中佛理主题反映得比较表面。储光羲的诗的意义在于对描绘农村生活的尝试，这也就是说，他的诗在扩大抒情“山水诗”的视野和增进诗歌对人的关心的道路上又迈进了一步。

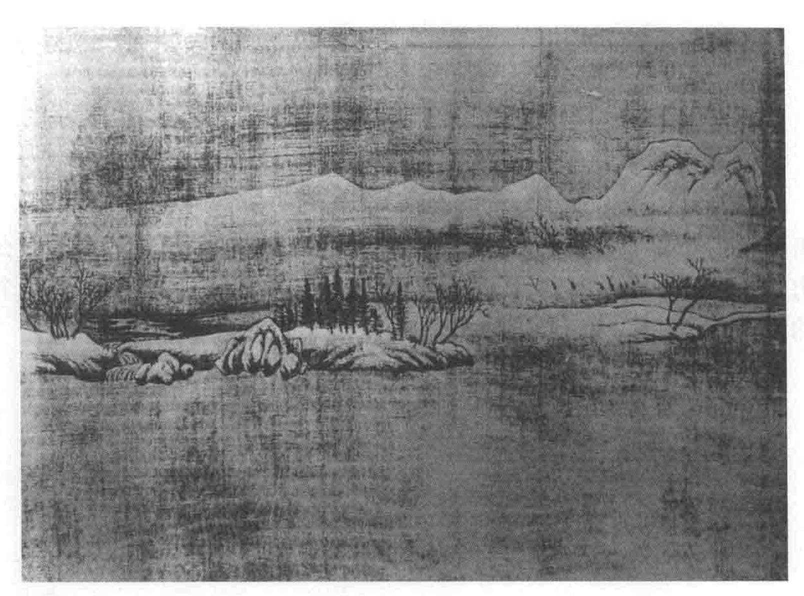


王维的诗，除上述清逸格调的一类之外，还有一类是他青年时代短时期中写过的游侠和边塞诗篇，描绘了惊心动魄的环境中的人。正是他的这些诗篇，给中国文学史学家提供了依据，把盛唐诗歌分为“山水田园诗”和“边塞诗”。当然，这种划分是相对而言的。

高适（702—765）和与他近似的一些诗人的诗篇描写了祖国广大辽阔的国土，吟唱了人民的命运多舛，生活的艰难痛苦。诗人们虽然还不能把诗歌写得特别深刻，但已经在思索人民如何遭受苦难。征战的胜利的光辉虽使他们眼花缭乱，但他们既看到骨肉离散的痛苦，也目睹了同乡人的死亡。他们的心中已经怀疑，这种牺牲会有几分价值。

仕途坎坷，常年漂泊，后来又很快厌恶了原先期望的官职——这一切就是高适生平的基本轮廓。诗人两次到过边塞，由此写出了著名的《燕歌行》。

高适亲眼目睹战斗和行军、悲伤的妻子和荒芜的田地。高适在对农民生活的直接观察中创作的《自淇涉黄河途中作》描写了人民的劳动和穷困情景。



《江山雪霁图》(局部) 王维 八世纪 日本京都 私人藏品

中国文学史上常有诗人害怕做官的事例。高适在《封丘县》一诗中写到为官的苦恼:“拜迎长官心欲碎,鞭挞黎庶令人悲。……生事应须南亩田,世情付与东流水。梦想归山安在哉?为衔君命且迟回。……转忆陶潜归去来。”诗中的“南亩田”也出自陶渊明之口(“开荒南亩际”)。对于高适来说,陶渊明的天才和命运就是他的最大向往,然而高适现在不仅为自己的卑躬屈膝而悲伤,更为由此带给百姓的苦难而痛心。农民作为作品的主要人物而获得了更具体的轮廓。这一点是与对人性本善的普遍关怀同时发生的。无怪乎高适在送别友人时写道:“莫愁前路无知己,天下谁人不识君?”

120 •

“山水诗”主题和“边塞诗”主题可以在同一诗人的创作中交织在一起。而且,正是山水诗的艺术帮助中国诗歌如此生动地描写了在人民的艰难生活中占有重要地位的战斗与行军的情景。诗人岑参(715—770)创作了大量“山水诗”,他描绘艰苦征战的鲜明画面时,把自然界和人组成了统一的整体。诗人在送友人西征的诗中写道:“平沙莽莽黄入天。轮台九月风夜吼,一川碎石大如斗,随风满地石乱走。匈奴草黄马正肥,金山西见烟尘飞,汉家大将西出师。将军金甲夜不脱,半夜军行戈相拨,风头如刀面如割。马毛带雪汗气蒸,五花连钱旋作冰,幕中草檄砚水凝。虏骑闻之应胆慑……”有趣的是,这首诗有一种不寻常的结构——二行诗段同三行诗段交替出现。

在岑参的诗歌中,严酷的大自然以及在战胜残酷的自然力时所产生的人的英雄气概,与迎送友人的绵绵深情(这是唐代诗歌中常见的现象)同时

并存。

岑参诗中的精彩之处大约是对民族的真实情况的反映，以及对非常现象、特别是对奇特的自然景象的热爱。他描写道：“火云满天凝未开，飞鸟千里不敢来。”他转述了胡人关于火海的神话：“西头热海如水煮，海上众鸟不敢飞。”

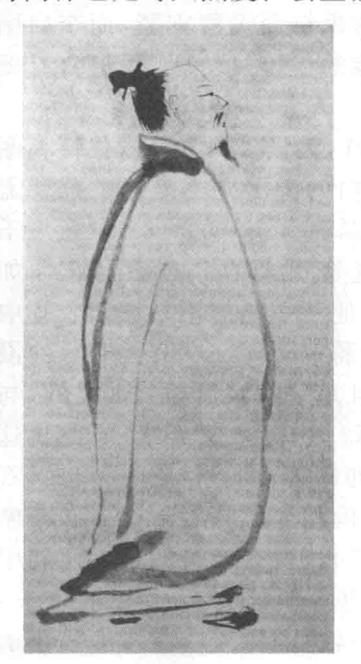


山水画 倪瓒 十四世纪
上海博物馆

和高适以及其他同时代诗人一样，岑参选用了四行诗节的形式来表达当时支配着他的感情。这些感情一时还局限于思念家庭、热爱友人，但已经找到了一种比大声疾呼更加有力的优雅而含蓄的表现方法。

浅薄的读者可能会觉得岑参的“征战诗”和大多数唐代诗人的诗不同，认为他喜欢征战场面并加以歌颂。但并不尽然，因为岑参也曾把行军中显贵们自由自在的生活和普通士兵的艰难困苦加以对比。总的说来，行军诗同样也是诗人热爱社会生活的一种表现形式，它是唐代前半期中国诗歌中的一个突出现象，这一点在此时已经表现得愈来愈明显了。





李白画像

不过，尽管诗人们同情士兵的疾苦，尽管他们知道战斗的重荷主要是落在人民的肩上，甚至还有过诗人刘湾的警句：“死是征人死，功是将军功”，然而猛烈谴责战争的时代仍然尚未到来。

前面谈到，习惯上对唐代诗歌所作的“山水诗”和“边塞诗”的划分十分勉强。即便是高适、岑参、王昌龄(698—757)等“边塞”诗人也创作了大量精美的抒情诗，发挥了“山水”诗人创作的传统，并使诗歌富有更为广泛的社会内容。

此外，这些诗人中的每一位都以这样或那样的方式预示着他们天才的同时代人——李白、杜甫的作品的出现。

李白属于那种在创作中汲取人民的全部

生活并反映其精神的为数不多的作家。这样的诗人总是与他的时代有密切联系，但他们又是永恒的；他们竭力表现自己的民族性，可他们又是属于全世界的。

李白生于701年，从少年时起就幻想着普济苍生，他选择了一条对同辈青年人来说非常不寻常的道路：不去应试，离家出走，住在屋外，四处漫游，醉心于道家的隐逸生活。李白四十多岁时，皇帝召他进宫，奉为翰林，相当于现在的科学院院士。比他年长的同时代人贺知章称他为“谪仙人”。李白在信念和行为上始终都是独立不羁的诗人，与官场的逢迎和宫廷的清规格格不入。三年之后，李白离开京城，再度开始他的漫游生活。这时他遇见了杜甫、高适和其他一些不知名的诗人。安禄山造反对李白的命运产生了悲剧性的影响。诗人暂住庐山，唐肃宗的弟弟李璘率师路过，李白同意参加幕府。但李璘阴谋篡位，诗人作为他的追随者而被投入狱中，后又被判处流放边远的夜郎。后遇大赦，中途释返。这次事件过后若干年，762年，李白病死在他的亲戚李阳冰家中。我们应当感谢李阳冰，是他收集了诗人的作品，有九百多首诗保存至今。

李白是同时代人中的佼佼者。他觉得自己才华出众，深信自己的抱负：“大鹏一日同风起，抟摇直上九万里……”他在赞美游侠时，实际上想的是自己；他在保护受迫害者时，感觉到自己是不畏艰险的胜利者。别的诗人因失意而沮丧，为日常生活中无聊的不愉快的事情而满腹牢骚，而李白则从少年时起就抛开无谓的烦恼，始终保持旺盛的作诗热情，他觉得自身就是一个完整的世界，不怕孤独。

122·

李白是不幸的，但他并未在不幸中丧失勇气，无怪乎他赞美古代诗人谢朓的豪放气度：“欲上青天揽明月”。而且，李白的幽居并不是他的前辈孟浩然或王维式的平静的隐居，李白的喜与悲都是没有止境的——“白发三千丈，缘愁似个长”。李白所看到的一切都是气魄很大的（“燕山雪花大如席”），他所熟悉的困境是任何人不能想象的。他所需要的不是夕阳余晖中的僻静角落，而是陡峭的山巅、飞泻的瀑布、奔腾的江河。在其无穷尽的漫游旅途中，他不但跟这些自然物融为一体，而且是一个生活于天地之间，与神仙同游星空的人。中国诗歌中还没有一首诗拥有《梦游天姥吟留别》这样的气魄：“云青青兮欲雨，水澹澹兮生烟。列缺霹雳，丘峦崩摧，洞天石扉，訇然中开……”于是诗人梦醒，全部辉煌壮丽的梦境只剩下枕头和草席了……人世间的欢乐亦复如此：“古来万事东流水”。在该诗的最后两句中诗人感叹道：“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜！”

在屈原（前四至前三世纪诗人）之后一千年，中国诗人李白再度描绘了狂暴的自然现象，并且无畏地推开天门。

李白作品形象的力量使同时代人无不叹服。杜甫曾评价李白："笔落惊风雨，诗成泣鬼神。"

李白就是这样一种人——既不是隐士，也不是芸芸众生中的一员。他站在最中心，站在人群最密集、从四面八方都可以看到的地方。而他自己也能看到他那个时代的世界——任何一件事物都逃不出他的视线。

唐代诗歌的所有主题李白都写过。在他的"边塞诗"中体现出大无畏精神、严峻刚毅和富有魅力的抒情。他并非没有征战的浪漫主义情调（"五月天山雪，无花只有寒"），就是在这方面他也走在其他许多诗人前面，率先写出反战的勇敢诗歌。八世纪四十至五十年代，战争是很频繁的。

明月出天山，苍茫云海间。
长风几万里，吹度玉门关。
汉下白登道，胡窥青海湾。
由来征战地，不见有人还。
戍客望边色，思归多苦颜。
高楼当此夜，叹息未应闲。

——《关山月》

性格刚强而复杂的李白创作了五十九首古风。他在诗中自比为孔子，并对非正义进行了揭露。

在李白的作品中可以看到同古代民歌的联系。他在创作诗歌时，善于拓宽种种规则的范围，为其他诗人指点发展诗歌创作的方法，革新中国作诗法，使诗的语言接近于生活语言。李白独立不羁的性格是他敬仰的陶渊明所宣称的自由理想合乎逻辑的发展。但李白所求更多：他坚信自己有一种作为诗人预言家、诗人导师的天职，要求他彻底地、也可以说是毫无怨言地献身。

李白性格高傲，但他对待老百姓的态度却没有一点傲慢，甚至连一点以保护者自居的影子也没有：他忧人之忧，给人们带来欢乐，对此他非常清楚，也乐意为之。但他也启迪、教导人们要富有同情心。李白的研究者们往往对他描写太空的诗篇和他精美的抒情诗十分倾倒，但这也并不妨碍我们充分理解诗人非常重要的反映劳动人民生活的诗篇。这种诗数量不多，诗中只有一幅全景，寥寥几笔浓墨勾成，却已充满了为民请命的愤怒和痛苦。

假设全部唐代文学中流传至今的只有李白的诗，也足以说明唐代是个高度人道的诗歌的时代。对人民生活的熟悉是这一时代全部诗歌的突出特

点。我们能看到,在大约一百年的时间中,诗歌愈来愈多地反映了农民日常生活中的忧虑。

诗人元结(719—772)就其天赋和创作范围而言,都无法与李白相比,然而他的忧民之心,他对自己的不满的情绪,已经给诗歌奠定了真实的社会倾向的基础,这种倾向是成熟的诗人杜甫的诗歌,尤其是白居易的诗歌的特色。元结是唐代诗人的一个类型,他的理想就是使他的事业与诗作相一致。他是个官吏,也是个欲济时难的诗人。他的代表作《贫妇词》说的是一个农妇家门前的田地被强征开为官道。还有一首诗写到诗人回访早已熟悉的故乡时,走过身旁的人显得很怕他,因为他的冠缨吓坏了乡亲,他当了官,疏远了百姓。元结的尖锐讽喻的诗歌不像他同时代杰出诗人的作品那样富于形象性。他的诗故意写得很质朴,这就更鲜明地突出了其社会倾向性。元结的"系乐府"成为唐代诗歌发展中这种体裁的典范。



杜甫画像 上官周绘

对社会不公平现象的揭露,对人民的同情,这一切在中国古典诗歌中首先与杜甫(712—770)的名字联结在一起。他是独具一格的伟大诗人,与不同凡响的李白齐名。

杜甫的创作通常分为四个时期。三十五岁以前是他读书、漂泊、认识祖国、结交朋友,和李白、高适一起漫游的时期。杜甫年轻时的诗歌留存不多,从这些诗看来,他当时充满幻想,相信自己有力量、有可能实现这些幻想。接着是十载困守长安,四十四岁时为逃避安禄山叛乱而离开京城。杜甫在京城穷困不堪,求仕无门,于是他写诗以博显贵的欢心:"朝扣富儿门,暮随肥马尘。残杯与冷炙,到处潜悲辛。"但个人的不幸比起人民的贫穷和苦难,已退居次要地位。他已远远看到唐王朝日后的覆灭,于是就写出了《兵车行》,谴责穷兵黩武的人。这是一首非同寻常的诗歌,以战士出征开头,以阵亡怨魂哭诉收尾。杜甫主张限制征服性的战争,认为统治者应满足于现有的疆域。

杜甫在安禄山叛乱之前不久写过一首长诗《自京赴奉先县咏怀五百字》。诗中有两行名句:"朱门酒肉臭,路有冻死骨。"对中国社会来说,诗中

出现了一种新感情——诗人为自己的安乐感到羞愧。

只是安禄山叛乱造成的灾难，还不足以使诗人成熟的思想推动他进一步发展。杜甫创作的第三个时期从逃脱叛军囚禁之时开始。被俘时他为国家的沦丧而悲痛，逃脱后他写了一系列名篇，如《羌村》以及"三吏"、"三别"六首，这些情节诗篇是诗人家庭和民情的真实写照。在《新安吏》中他描绘了官府如何把几乎还是孩子的人都驱赶上战场，他劝慰母亲们说，流泪是无用的："眼枯即见骨，天地终无情！"他的"三别"是惨痛的独白。这些诗篇充满忧国忧民之情，诗中有日常生活细节和大量的"日常语言"，这一切糅合塑造出诗情画意的现实，杜甫的诗作因此获称"诗史"。

杜甫创作的最后一个时期，可以认为是从759年开始。那年他弃了官，岁末来到成都，在西郊盖了一所"草堂"。然而即使到了此地，他的生活也还是不安定，仍是在漂泊中终其一生。在最后的十一年中，他竟写了一千多首诗。其中一首写暴风刮走他家草堂的屋顶。他本人的不幸使他幻想能得到一座大厦，让普天下的穷人躲避风雨： ·124

安得广厦千万间，
大庇天下寒士俱欢颜，
风雨不动安如山！
呜呼！
何时眼前突兀见此屋，
吾庐独破受冻死亦足！

诗中已经不是单纯的怜悯，不是安居者对受灾者的愧对之情，而是一种赤诚的愿望：如果为了穷人的幸福，他甘愿牺牲自己。这里体现的不仅是杜甫情感上的演进，而且是中国诗歌在对待人的态度上的发展路径。自我牺牲的炽热愿望暂时还相当抽象，诗人不知道改善人民生活的真正途径，因而很自然地相信皇帝的善良意图："谁能叩君门，下令减征赋？"不过，正如我们下面将要看到的，甚至连白居易这样揭露罪恶现实比杜甫更具体的诗人，也信赖最高统治者。

杜甫在描写大自然时也没有忘记农民，希望他们能得温饱，而不顾个人的安逸。在《大雨》一诗中，他"敢辞茅苇漏，已喜禾黍高"。而当久雨成灾时，他又想到了庄稼人的不幸，在《九日寄岑参》一诗中他为黎民百姓遭灾、为不能挽救禾苗而悲痛，于是他祈盼有人能去驱散乌云，堵住天上的漏洞。

杜甫也创作描写大自然和友谊的传统诗歌，这种诗歌的特点是鲜明、质朴、具体。

杜甫的创作很长时期以来对中国诗歌产生了巨大的影响。唐代诗人韩愈写道:“李杜文章在,火焰万丈长。”宋代著名诗人陆游从杜甫的诗歌中获取灵感。统帅兼诗人文天祥(十三世纪末被元朝统治者处死)在狱中读了杜甫的诗,甚至还编辑了杜甫的五言绝句二百首诗集。他写道:“但觉为吾诗,忘其为子美诗也。”我们倾向于认为,杜甫的影响大于李白,因为李白除了惊人的独树一帜的个性外,一切都还是传统的,杜甫尽管不如李白那么多才多艺、个性鲜明,但由于他那厚实的天才有一个坚定的目的性,因此他率先真正地把一个备受压迫者的世界引入了中国诗歌。对于这个世界的关怀以前当然也曾出现过,但从未达到如此集中、如此深邃的程度。

刘长卿(709—780)与杜甫生活在同一时期,他是一个深沉冷静的诗人,他的诗善于描写自我、山水、朋友。刘长卿的诗歌巩固了已经树立的对人的善意态度,诗人贴近了那些命途多舛的人们——农民和渔夫。

韦应物(737—790)是刘长卿的朋友,他的诗歌的社会色彩比刘长卿更为鲜明,他继承了王维的绝句传统。诗人熟悉并反映农民的穷困,同时也为自己不事耕作,俸禄却来自农村而深感羞愧。我们看到,反映在杜甫诗篇以及更早的王勃的诗歌中的这种对自己优裕生活的羞愧感充满着整个唐代诗歌。

八世纪下半叶继李白、杜甫之后,唐代第三个伟大诗人白居易尽显天才。他用“新乐府”这种自由体裁作为一种形式,来表示新一代诗人对于暴政的怒斥,并保护农民。

白居易(772—846)从小就开始写诗。他从许多人那里学习诗歌技巧:孟浩然和王维对于大自然的敏锐领悟,李白的宽广视野,杜甫的悲情。白居易也像唐代所有诗人一样,十分向往古代陶渊明诗歌思想的纯净,语言的明快。

125· 李白和杜甫本身的实际生活,决定了两人与社会格格不入。他们立身于官场之外,这和白居易不同。白居易担任公职,他的每一句有独立见解的话都会使他遇到风险。白居易有意识地使其整个官宦生涯为创作诗歌服务,而诗歌则是为现实服务。他写道:“文章合为时而著,歌诗合为事而作。”

白居易早期的讽喻诗中有一首叫《观刈麦》,诗中最准确、最清晰地表达了先辈们诗篇中已经成熟的主题——对农民的愧对之情:

今我何功德,曾不事农桑。
吏禄三百石,岁晏有余粮。
念此私自愧,尽日不能忘。

杜甫的诗有助于白居易理解自己的生活感受。安禄山叛乱后，旧的土地使用制度彻底被破坏，八世纪八十年代起实行“两税法”——夏税和秋税，农民纷纷破产，大部分土地落入大地主手中。

一个农妇，把自己的全部收成都纳了田赋，只好到可能像她一样穷困的人的地里去拾麦穗充饥；一个农民，采集地黄草去换地主家的马吃剩的“残粟”；一个村民衣不蔽体，赤着双脚，夜间在破茅屋里冷得发抖；一个老人，被一群官兵闯进家门，为修建宫殿而砍倒了他家院中三十年前栽种的奇树。诗人所看到的和所描述的以上这些人物形象是他之前从来没有人写过，甚至杜甫也没有写过的。

白居易的讽喻诗主要是《新乐府》五十首和组诗《秦中吟》十首。只需举出《新乐府》中的几个副标题如《伤农夫之困也》、《疾贪吏也》，就可看出其鲜明的倾向性。这是一些有故事情节、有故事主人公独白的诗歌。诗人有时允许自己破坏严格规定的正式诗格，或者在诗节之外另加一行。这种自由在《秦中吟》中是不存在的。

白居易的诗是中国诗歌发展的一个新阶段，同时也是中国社会思想发展的一个新阶段。诗中既反映了农民生活条件的恶化，也反映了诗人思想家在唐王朝中地位的改变。像杜甫一样，白居易也亲身遭受过穷困和动乱年代的灾难。不过，白居易还是个大官，他能亲眼目睹压迫人民的种种行径，目睹荒淫无耻、卖身投靠的行为以及宫廷中各集团势力的钩心斗角。他自己当的就是必须压迫农民的官，也正因为如此，他就跟农民有了直接交往。他知晓唐王朝的过去，它的前途，可能还已经估计到它行将衰亡。他了解历史，并且掌握了以往几个世纪作诗的技巧。后一点毫不夸张，古代中国的诗歌传统就是这样的。白居易崇拜李白和杜甫，但李杜的诗歌不能使他满足，他们的道路引导他走得更远。

白居易的情节诗歌中已经出现了带有大量生活细节的典型化形象，白居易还没有使主人公个性化，杜甫也是如此，但白居易已经从笼统的轮廓描写过渡到比较明晰的外形描写。对人的研究更加细致，已深入到某些性格特征，这只要以《新乐府》中的一篇《断臂翁》为例就可看出。新特征表现为诗歌结尾处鲜明的对比、讽喻，讽喻诗的语言甚至尖锐到粗俗的地步。这一切特征体现出一种要求不倦的劳动才能达到的复杂的朴实。白居易仍然忠于皇帝，但很可能这种忠君是出于无奈，因为他的诗中本来就包含大量叛逆的内容。然而忠君思想终究是动摇不定的，这从他诗中有时对皇帝流露出的某种讽刺意味就可看出。

从白居易的两篇同时标志着情节诗成就的长诗中，可以观察到他的笔触更加深入人物内心世界。《长恨歌》透过一层透明的薄薄的细纱描写了

126· 唐玄宗和杨贵妃的爱情。诗人抒写人的伟大感情，写不幸的皇帝哀思被害的爱妃，就像写普通人一样，很值得同情。这是当权者心灵的悲伤打动了诗人的唯一事件。

诗人在《长恨歌》中关注的焦点是感情，作品中的人物本身非常抽象。

> 但教心似金钿坚，天上人间会相见。
> 临别殷勤重寄词，词中有誓两心知。
> 七月七日长生殿，夜半无人私语时。
> 在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。
> 天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期。

几年之后，白居易在一首诗中这样描写王公、将军们的骄奢淫逸的行为和感情："夸赴军中宴，走马去如云。……食饱心自若，酒酣气益振。……"另一首写道：

> 所营唯第宅，
> 所务在追游。
> ……
> 岂知阌乡狱，
> 中有冻死囚！

大约过了十年，也就是在《新乐府》和《秦中吟》之后，白居易创作了叙事长诗《琵琶行》。此诗写的大体上都是当时的日常生活，没有像《长恨歌》那样鲜艳的韵调。杨贵妃是不朽爱情的化身，而且还生活在仙人们中间。然而叙事长诗《琵琶行》的女主人公本身对读者就是很重要的：要知道在唐王朝，不只一个妇女遭受过如此不幸的命运。

白居易不但是伟大诗人，而且是给一个文学流派提出理论依据的思想家，是该流派的领袖。他的诗歌中大众关心的事件占主导地位。白居易将近晚年的时候，由于长期不间断的斗争而心力交瘁，其间他所写的大量"山水诗"和"哲理诗"表现出一种寻求闲适的思想，但即使在这样的诗歌中，也蕴藏着诗人察觉到的他那个时代的生活中的瞬间的现实。

> 洛阳陌上春长在，
> 昔别今来二十年。
> 唯觅少年心不得，

其余万事尽依然。

元稹(779—831)是白居易最亲密的诗友,不过和他的伟大朋友不一样,元稹表面上容忍时代的残酷和黑暗,因而得以位极人臣,官至宰相。元稹的妥协反衬出了白居易的精神力量和思想力量。白居易不仅藐视朝廷高官,而且敢于冒着生命的危险。元稹论述新乐府体裁时写道:“词直气粗,罪尤是惧,固不敢陈露于人。”虽然如此,元稹仍然像白居易那样,奠定了进步诗派的理论基础。除新乐府之外,元稹还写了很多抒情诗,在散文方面则写了著名的《莺莺传》。他的抒情诗风格质朴,没有多余的陈旧典故(这是白居易的诗友们的奋斗目标),总是内容充实,意味深长。

张籍、王建、李绅(846年卒),都是白居易志同道合的诗友中极负盛名的诗人,是新乐府及其他民歌和抒情诗的作者。李绅写道:

春种一粒粟,
秋收万颗子。
四海无闲田,
农夫犹饿死。

九世纪的诗人们不是单纯地“悲悯”农民,甚至不单纯进行贫富对比,而是自己深思,同时也促使读者思考不平等社会的本质。“其故安在?”——他们的作品总是这样追问。上述几个诗人都是亲密的朋友,其中几个人的来往书信保留至今,从中可知他们不仅谈论诗歌,还热烈讨论政治问题和大胆的构想。 · 127

白居易在诗中谈到张籍(768—830)时说他“未尝著空文”。反对“空文”是白居易及其诗友们的战斗纲领。他俩的诗歌不能容忍“淫文艳韵”。唐代诗人善于刻画当时人的精神面貌。

还有其他一些唐代诗人,他们与白居易关系不甚密切,但也属于以白居易为首的诗派。他们的诗篇也充满着对社会不平现象的愤怒。孟郊(751—814)的年龄比白居易稍长,是个很有个性特色的诗人。他写的《织妇辞》一诗中,一个农家女质问:“如何织纨素,自着蓝缕衣?”诗人自己从前也很穷困,虽然后来当了官。孟郊四十六岁才考中进士,但他至死都一贫如洗。他在《秋怀》中写道:“秋至老更贫,破屋无门扉。一片月落床,四壁风入衣。”这景象是诗人的自我写照,同时也反映了当小官的穷“知识分子”的共同情状。可能正是因为这个缘故,他一生几乎在所有的诗篇中都搜奇斗险,这在某种程度上使他与白居易的距离较远,而更接近韩愈(768—824)。

韩愈以主张韵律散文“复古”而著称，他努力革新散文，并使之接近于实际生活的要求。韩愈作为散文家的经验反映在他的诗歌作品中。正如中国的专家所确认的，他的诗歌中也可见到散文化的痕迹。散文化倾向是复杂的，但透过重重叠叠的传统的暗示可以看到生活和生活中的动荡。韩愈像其他诗人一样，为人民的贫困感到忧虑。写于799年的《归彭城》一诗的起句是：“天下兵又动，太平竟何时？”诗人责怪皇帝的不称职的谋士，提醒说关中正在遭旱灾，饿死了很多人，国家东部闹水灾，洪水漂流着浮尸……他准备刳肝以为纸，沥血书写奏章禀明一切。在这首诗中，韩愈和杜甫一样，有一种自我牺牲的精神。这首诗的第二部分缺乏诗意，但就整体而言，该诗很可说明唐代的风范：两个世纪（如果不是更长的话）中，各种流派的诗人的创作中都贯穿着平民性倾向。而平民性倾向又同唐诗中普遍的人道主义思潮结合在一起，后者在对人性法则、对人的善与恶的思考中表现出来。《山石》是韩愈的名篇之一。该诗不但有很浓厚的诗情画意，而且体现出诗人非常广阔的视野。韩愈是佛教的不妥协的反对者和排斥者。然而，他又能在与他格格不入的寺庙中觅得精神上的宁静：乱石峋嶙，诗人迷失了方向，黄昏时分他好不容易来到一座庙宇……僧人对他详说古壁上非常美丽的佛画，为他铺床、拂席，端上斋饭。天明之时诗人又上路了。在朝阳的熠耀中，山花殷红，涧水碧绿……如果人生能如此欢乐，何必纠缠于种种人际关系的桎梏之中？……诗人叹道：“嗟哉吾党二三子，安得至老不更归！”

陶渊明有一次来到住在东方的士人家里时也有这样的请求：“愿留就君住，从今至岁寒。”韩愈把他从小倾慕的伟大榜样的诗句创造性地运用于自己的时代。另一方面，《山石》显然有别于似乎与其相似的李白的《梦游天姥吟留别》。在李白的这首诗中，对风景和人的描写是浪漫主义的，人被置于跟傲然独立的自然力同等的地位，这样就排除了摧眉折腰事权贵的不快情绪。而在韩愈的这首诗（写于李白去世五十年之后）中，宁静的景物衬托着大量现实细节，这种细节在孟浩然和王维的诗中是没有的。韩愈诗中的人所寻求的不是彻底的孤独，而是同大自然的和谐一致，同人们的交往。韩愈写作的时代本身不可能让诗歌脱离现实，大多数诗人（首先是韩愈自己）的生平和创作证明了这一点。

128 · 柳宗元（773—819）是韩愈“古文运动”的志同道合者。他的诗歌也享有盛誉。这两位卓越的诗人世界观的不同并不妨碍他们共同为纯洁中国韵律散文而斗争。从韩愈撰写的一篇感人至深的悼词《柳子厚墓志铭》中，我们可以知晓柳宗元的高尚品格和他随时准备为朋友而牺牲自己利益的崇高精神。墓志铭中有一段话引人注目，讲的是诗人不愿在仕途中青云直上，而宁愿过艰苦生活，因此在创作上获得很高造诣。

不论写散文还是写诗歌，柳宗元都是个揭露者。他的反映农民生活的诗和“山水诗”都发出同情人民、热爱人民的声音。从总体上看，唐代诗人的“山水诗”（不完全确切的名称）描绘出使人迷恋的祖国风景，对同胞的心灵产生深刻的影响。与这一类型的诗歌有内在联系的还有著名的离别诗和思念遥远边疆亲人的诗。它们共同谱写了一首热爱祖国的宏大交响曲。

经过两个世纪高度迅速的发展过程，文学界涌现出一个又一个非凡的天才，每个人都为诗歌带来了自己的个性特点。对于唐王朝最后一百年的诗人来说，王朝兴旺的时期已成为历史，就像安史之乱已成往昔旧事一样。安史之乱以后国家进入衰落时期，朝廷和诸侯之间的矛盾、宫廷各势力集团之间的矛盾日益尖锐。农民起义的时机成熟了。

唐代最后一位大诗人杜牧（803—853）赋诗幻想国家恢复旧时的强盛，怀念遥远的过去。但杜牧继承了揭露的传统，他在关于中国历史题材的诗中写到过去的弊病时，不无对现实的暗示。例如，在白居易的《长恨歌》之后，关于美女杨贵妃的诗已很常见。杜牧的一些诗歌含有对《长恨歌》的浪漫主义的争议，他诗中的杨贵妃是国家的祸害。

杜牧诗中描写人民的贫困时较少具体性，较多的是对国家总体状况的沉思，常常采用讽喻形式，如《早雁》一诗。

对自然与人的描写一直是抒情诗的不朽传统。感情的纯朴、真率，积极自我内省的热情，也是杜牧诗歌的特点。他的《山行》使好几代读者为之倾倒。这首诗描述的似乎是一段偶然的情节，但其中有生活，有诗意，有自然景物，还有具有内心感受的人和外部环境中的人。

在晚唐，诗歌用历史情节来掩护对现实社会弊病的揭露，这种手法不仅在杜牧的诗歌中才有，也是李商隐（813—858）创作的特点。对于中国诗歌来说，讽喻并非新的手法，诗人采用这种手法显然有如下几种原因：无法进行公开的挑战，中央政权旁落以及朋党势力（诗人们往往卷入其中，以某种方式附和社会统治阶层）之间经常相互倾轧所造成的复杂局势。诗歌在任何情况下，哪怕是用怀旧作掩护并不再有白居易的那种具体性，都反映出国家的现实生活问题，都在寻求人民遭受不幸的根源（诗人在自己时代的视野范围之内，将这种不幸天真地归结为皇帝的宠姬带来的灾难）。例如李商隐写汉文帝召见学者和诗人贾谊，可是与他谈的不是人民的疾苦而是鬼神，可见，李商隐实质上不是在写汉文帝，而是在影射诗人那个时代的统治者对超自然力量兴趣盎然，却漠视人民大众。诗人在一首诗中断言，国家的安定取决于民力，而不是天意。

李商隐生活艰难，官运不济，辗转在朋党交争之中。他有很多诗歌，把

忧国悯乱和感叹身世结合在一起。例如，他的一首诗谈到诗人心情的不安，然后发展成为对社会灾难的预感："向晚意不适，驱车登古原。夕阳无限好，只是近黄昏。"

李商隐是我们所知道的唐代诗人中唯一一位写爱情诗的。这些爱情诗也是他对未能实现的幸福的幻想。爱情主题在唐以后的词体诗歌中占有重要地位。

唐代的最后一个世纪慢慢过去。朝廷和藩镇——各省统治者——之间 ·129· 的纷争、藩镇与藩镇之间的战争连绵不断。宦官当权，胡作非为，农民肩上的负担愈来愈重，城市手工业者备受欺压。这一切引发了农民起义，起义者一度占领了长安。唐王朝奄奄一息。

九世纪下半叶的诗人们多半重复使用唐代诗歌的主题，并沿着唐诗形式上的成就的路线前进。他们当中有讽喻派的继承者，也有迫于乱世而避离这种风格的。司空图(837—908)试图全面模仿他认为理想的、像陶渊明这样的诗人。他曾拒绝做官，伟大的诗人像自己所热爱的古代英雄伯夷和叔齐一样，不愿生活在新朝代，绝食而死。司空图的世界观儒道混杂，这在当时并不罕见。瓦·米·阿列克谢耶夫的《一部论述诗人的中国长诗》专门研究司空图的《二十四诗品》，其中写道："两种对立的思想在同一个司空图的脑中和睦相处，正像我们所看到的，陶潜也有这种情况。"当然，司空图的道家思想已经开始具有宗教形式，这是陶渊明所没有的。此外，这位唐代诗人还倾向于佛教思想。司空图的诗歌没有唐诗独具一格的具体性。他的诗描写了诗人心灵中反映出来的某种虚构的世界。司空图是一个纤巧细腻的抒情诗人，实质上远离社会问题。山水、飞鸟、美酒、花草——这些传统的永恒主题，他极力不去改变它们。甚至当他谈到国家的灾难时，首先表露的还是他个人的领悟和情思。

司空图在中国文学史上最著名的作品是他的《二十四诗品》。这是由二十四首评论诗人风格的诗组成的长篇诗论，很难读懂。《二十四诗品》通篇都是关于真正诗人的向往。它充满了抽象的形象，提出了关于诗歌任务的模糊的、难以捉摸的定义。这部作品似乎是唐代诗歌的终结之作。司空图的《二十四诗品》尽管晦涩，但它总结了唐代诗风的概念，那是由几个世纪的传统(这些传统又构成唐诗的基础)培养起来的学识丰富的天才诗人的认识的总结。唐诗所属的时代，文学起着哲学甚至历史学的作用。诗歌在唐王朝存在的三百年中不断发展，它已成为在认识世界、从艺术上理解世界、理解人在社会中的能力和使命等等方面有新的发现的诗歌。唐代诗人在思想和艺术上的巨大成就成为宋代诗歌繁荣的源泉。

### 8. 七至九世纪的哲理散文

在七世纪和八世纪，散文仍沿袭前代大师们的骈文（即“俗下文字”）风格。庾信、徐陵、陆机、鲍照等人就是被仿效并试图超越的对象。模仿者们的文章内容贫乏，结果出现了充塞大量历史知识、逐字逐句的借用、各种象征意义和复杂人物的作品。

反对“俗下文字”文体的运动势所难免。有人认为这种文体实际上不实用，主张恢复古代踏踏实实的散文的风格。早在六世纪，学者苏绰（498—546）就用《尚书》文体写了大诰，然而他的拟古语言并未风行。隋文帝于公元 584 年普诏天下，禁止在公文中应用华艳的文体，甚至将一个违禁者处死以儆效尤。文帝的继承人即位时，文学家李谔主张不仅要反对浮华文风，而且要全盘否定骈文。奇怪的是，他一边表示反对，一边却严格遵循他大声疾呼必须放弃的那些文体规范。

历史散文仍然是未被“俗下文字”即骈文风格触及的领域。在七世纪，朝廷积极编纂历代王朝史。儒家作者把世风日下以及朋党倾轧、外族入侵等等罪责通通归咎于文学。当时，人们普遍相信文学和国家生活是不可分离的。

七世纪下半叶，几位主要的文学家为散文的衰落感到不安。初唐四杰——其中包括王勃和骆宾王等诗人——主张文学应该有思想性，有国民精神。诗人陈子昂感叹道：“文章道弊，五百年矣。”他认为文学的道体现在古文中，因而号召恢复古文传统。为什么文学非得恢复古代风格？对此，八世纪的作家才能够加以论证。

萧颖士（717—758）、李华（715—766）、独孤及（725—777）以及他的弟子梁肃（753—793）等人都拒绝骈体而采用古文手法。萧颖士及其追随者柳冕主张复兴以儒家经籍为典范的文风。在他们看来，违背典范的写法，就是离经叛道。他们在否弃“俗下文字”风格的同时也避开了现实，结果他们的流派必然要遭到孤立。 · 130

王通（584—618）在其《中说》一书中提出文以载道的学说。柳冕明确地阐述了“复古”运动拥护者的思想动机：提倡儒道，仿效古文，反对“俗下文字”的文风。然而，这一学派的作家们的作品并没有得到好评。柳冕自己伤心地意识到，他们的作品“虽知之不能文之，纵文之不能至文”。因而，“复古”思想并未引起社会的反响，它经历了二百多年才逐渐成熟起来。

古文运动的兴盛是与两位伟大作家韩愈和柳宗元的名字密切相关的。

韩愈是在长兄韩会（737—779）家中生活、成长的，韩会是独孤及和梁

肃的为数不多的追随者之一。作家从小到大都坚持自己的信念，尽管这种信念有碍于他的前程。

学问渊博的韩愈三次应京试均不中，直到二十九岁方入仕途。他两次被贬谪：一次是因为上疏为饥民请免徭役赋税，一次是因为抨击佛教。韩愈任国史馆修撰时写了《顺宗实录》，由于宫廷专权的宦官的干涉，不得不删削、修改了三次。韩愈是儒家思想的宣扬者，他很热忱地把许多步入文学之途的青年集合在自己的周围，宣称："文人应明儒道。"他主张驱使僧尼还俗，焚毁佛经，改寺院为民舍（"人其人，火其书，庐其居"）。但是，他的信念并没有发展成狂热，他能够尊重人们的个人尊严。他认为儒家学说绝非正统。他熟知中国古代各派思想家，独独反对老子和外来的佛教。后来，人们指责他对圣人态度随意，观点泛漫。[①]

韩愈所主张的古文包括古代儒家经籍、汉代散文和"百家"著作，即三世纪以前的全部文学传统。时代更近的文学被排除在外，因为它多少都染有"俗下文字"之弊。韩愈想首先恢复文学中崇高的探索精神，即他在周代古书中所看到的"百花齐放，百家争鸣"。

韩愈认为古文的意义在于它的社会功效。他和许多历史学家一样，认为文学的命运反映了国家的命运，因而他反对"乱世"的文章不亚于反对与儒家敌对的宗教教义。与此同时，韩愈也不采纳他当时的儒家教条。他认为，从三世纪开始，儒家学说和国家同归衰落。按他的意见，罪责不仅在于道教和佛教，同时也在于那些抵制不力的儒生。因此他不愿同他们有任何瓜葛，在文章中也默然加以回避。韩愈提倡"鸣不平"的高尚准则，并且认为它的意义可与自然法则等量齐观。他自己就"不平则鸣"，不惜任何代价。对个人的不公道，韩愈责之为等级社会的溃疡，在这种社会中，任何一个人，直至天子，都不能设想自己是独立自主的。在叛乱给帝业基础带来危险的年代，韩愈第一次在自己的论文中本着儒家思想要求处死不顺从的人。韩愈谴责背叛行为和唐王朝中的互相倾轧及内讧现象，他赞颂王权保卫者的英勇精神。

韩愈的学说和活动表现出某些人道主义特征，然而他的人道主义是极其有限的，而且也没有摆脱儒家传统。

韩愈反对因袭模仿古文，也不崇尚平淡和浅易。他称自己的文体是古文，实际上他的文体是属于当时的，语言丰富生动。他反对骈文的排偶，他的散文思想表达富于曲折变化，句式结构流畅明快。有人曾请教韩愈："文

---

① 苏轼的原话是："韩愈之于圣人之道，盖亦知好其名矣，而未能乐其实"，"其论至于理而不精，支离荡佚，往往自叛其说而不知"。

宜易，宜难？”韩愈答曰：“无难易，惟其是尔。”

韩愈的文章密切联系其社会活动，从这一层上看，他是个地道的儒家。他的信札，不论是对佛教的抨击，还是为受冤屈的朋友的辩护，或者呼吁对颠连无告者的救助，无不充满火热的情感和坚强的信念。作为一个讲求实际的人，他不喜欢思辨哲学。韩愈的论文是政论性的、尖锐的、社会性的。他的宇宙观保留着对古代的迷信。然而他的兴趣并不集中在这里。他一心一意关注着帝国命运、社会秩序和国内太平。因而他在阐明这些问题时，不局限于简单重复古人的见解。



韩愈不喜欢笼统的句子，他的政论文的风格在于具体性。他被公认为描写特征的大师，就连写墓志铭也会引用被悼念者生活中的具体事件和简短对话，使他们恍若在眼前。韩愈的醒世警言也享有盛誉，著名作品有《杂记》、《获麟解》等等。他在文中运用中国人家喻户晓的传说，使它们更具有社会意义。例如，为了要找到传说中的千里马，必须首先找到识马的行家，而要捉住无人见过的神话中的麒麟，就需要十分贤哲的人，光有神奇动物是不够的。而人(行家和贤人)只可能存在于有智慧的阶层中——这就是按儒家学说思维的韩愈的逻辑结论。

他的《祭鳄鱼文》引人入胜。文中的偶像崇拜咒语是针对迷信的人民说的，目的在于号召人们采取理智的、实际的措施。

在《毛颖传》中，韩愈故意模仿著名史家司马迁的传记文体例，不过他所写的不是政治家的传记，而是一只兔子的传记。他笔下的兔子有以魔法著称的光荣祖先，也有世代相传的封地，它有用兔毛做成的笔在宫廷中官运亨通，但照旧害怕猎人。兔毛笔子孙满堂，为长子继承权而展开角逐。这是历史传记的讽刺模仿性文学的范例——无拘无束，信笔直书，当时引起普遍的非议。唯独柳宗元为它辩解。但是连柳宗元也惊讶于作者对备受崇敬的经典采取异乎寻常的随意态度。

韩愈作品的具体形象性要求语言也进行革新。他从旧文学中只汲取那些生动的东西，祛除陈言，在文学语言中采用新的、现代的、已成为生动成语的语言材料。

柳宗元是韩愈文学上的志同道合者，但他的才能的表现与韩愈不同。他青年时期用骈俪体写作，写的作品不自然，过于矫饰。但韩愈的文风对他产生了影响，于是他开始改用新法写作。

两个同时代的伟大作家之间的差异非常巨大，这在历史上大概是很罕见的。他们的相似之处只限于力争恢复古文精神。除此之外，他们在一切方面都有分歧。首先是柳宗元并不排斥佛教，他说：“吾自幼好佛，求其道积三十年。世之言者罕能通其说……”两个文学上的挚友，在哲学思

想上却彼此对立。柳宗元批评儒学的弱点——天命观，以此来回答韩愈的反佛言论。他在《天对》、致友人书信和《天说》中严厉地抨击古代迷信。他写了《非国语》，驳斥被儒家奉为神圣而予以接受的编年史家的迷信。在他的批评中，显现出思路健全的唯物主义世界观，不过暂时还没有涉及佛教教条。

与韩愈不同，柳宗元倾向于哲学综合论。他写道："儒以礼立仁义，无之则坏；佛以律持定慧，去之则丧。"照他看来，"道"的学说包含了儒、道、释三家的精髓。在这一点上，他是真正的唐代精神之子，当时中国文化在音乐、舞蹈、雕塑、宗教和风俗等等方面乐于接受外国的影响。

柳宗元不反对道教，他一方面攻读儒家经籍，一方面也阅读老庄的著作。柳宗元对社会活动的积极性不亚于韩愈，由于不肯妥协，他生命的最后十一年[1]是在谪居中度过。流放生活加深了他的佛家内省和隐逸思想，但还没有使其彻底解除武装，文学成为他当时活动的主要领域。

柳宗元的寓言讽刺小品极其成功。他继承了古代寓言（尤其是他喜爱的庄子寓言）的传统。贬谪似乎使他变得谨慎起来，然而他的作品却与此相反，写得大胆，讽喻性强，没有回避时代的主要问题。在《捕蛇者说》的故事中揭露了社会的黑暗。在寓言《种树郭橐驼传》中谴责了官吏治民的愚蠢、无能。写动物（鹿、驴、鼠等等）的寓言，警示了命运的变化无常。

132 •

柳宗元贬谪永州，住在一座庙中，那时他创作了"山水游记"。写这种体裁的当然有前辈作家，例如郦道元的《水经注》。在柳宗元这几幅不大的风景画卷中，常常可以感觉到人的存在——自然景色中渗透着作者的情绪。忧国之情一直萦绕在诗人的心头，他常常采用独特的叙述语气来表达这种心情。

被贬黜的柳宗元不能招收门徒，集纳追随者，然而，中国南方各省的文学家显然受到他的影响。既是朋友又是敌手的韩愈，高度评价柳宗元的文学天才，韩愈对柳宗元的尊重是柳氏文章成功的最显著的标志。公元 819 年柳宗元逝世，年仅四十六岁。韩愈特作祭文和墓志铭以示悼念。

五年以后——公元 824 年——韩愈也与世长辞。他们二人谢世以后，古文运动便开始趋向衰落。

九世纪末，皮日休（约 834—883 年）、陆龟蒙（？—881）、罗隐（883—909）等讽刺作品（所谓小品文）的作家继承了古文运动拥护者的崇高志向。

皮日休有几句简短、犀利、愤怒的警句：

---

① 应为十四年。柳宗元于 805 年被贬谪，至 819 年去世。——译注

古之杀人也，怒；今之杀人也，笑。

古之置吏也，将以逐盗；今之置吏也，将以为盗。

古之官人也，以天下为己累，故己忧之；今之官人也，以己为天下累，故人忧之。

随着唐王朝的衰落，古文运动的思想意向也逐渐被淡忘。人们只记得韩愈是个诗人。直到三百年后的十一世纪，才掀起古文运动的新浪潮。人们以韩愈和柳宗元的名字作为自己的旗帜，把他们的作品排在中国文学中最受重视的著作之列。

### 9. 唐代小说

短篇小说是唐代兴起的一种文学体裁，现代中国文学研究者称之为"传奇"（字面意思为"传达奇事"）。学者们认为，这个术语源于晚唐（九世纪下半叶）裴铏的小说集《传奇》。这个词何时成为一切小说的概称，难以确定，不过陶宗仪（十四世纪）在其笔记小说汇编《说郛》（其中收入大量唐代小说）中已经使用了"传奇"这一术语。鲁迅的著作在将这一术语最终用于唐代小说方面起了很大的促进作用。可是在唐代，短篇小说是被称为"小说"的。这一术语标志着文学（主要是醒世性质的文学）的范围十分广泛。

然而对于作者及其读者来说，任何一个叙述的故事首先都必须是新颖的、不寻常的。正是这两个特点使故事值得重视和记录。

传奇小说通常篇幅不大，其特点是情节引人入胜，事件的动作感强，每个故事能够"一口气"读完。所有这一切特点加上情节新奇，使得传奇近似欧洲的短篇小说。

有七十九篇短篇小说目前被认定是唐人传奇。很多小说家只因一两篇作品而留名。作者人数相当可观（二十四人），而相对来说，小说数量却不多，加上完全散佚和部分散佚的小说集（如已知初唐[①]牛肃小说集《纪闻》原有十卷，而现在仅存两个短篇）的数量，使人不得不产生一种想法：早先的小说数量极多，今仅存其中一小部分。能让我们聊以自慰的只有一点，即留存至今的都是一些上乘之作。但是，由于同一个情节有几种版本，也由于晚唐小说集大部分是编纂的（如陈翰的《异闻集》基本上是较早时期的作者的作品），就可以假定，尽管有一定的散佚，我们还是拥有相当完整的唐

---

① 应为晚唐。——译注

代小说集。977年编成的宋代文学汇编《太平广记》中保存了大量的小说，距其时代较近的所有小说集基本上都被辑录其中。

如果说作品的归属问题绝大部分已经解决，那么，"小说"作者的生平资料却几乎都是空白。有时只能大约确定某一个小说家的生存年代，而且还是当作者在小说中写出了很有参考价值的线索时才有可能。但是，尽管关于作者生平的具体材料很缺乏，有一点还是可以明确断定的：我们所知道的所有小说家都属于官吏这一阶层，他们在官府里占有大大小小的职位。

133·

唐代小说首先是叙述巧妙、引人入胜的故事。它是先前存在的许多种体裁——杂记、趣闻以及传记——经过辛勤加工改造而成的，其中的传记体，又是伟大的司马迁所创造并由后来的历代王朝历史和传记体生平记录文学不断琢磨而成。唐代小说家不仅借用过去的作品标题，而且采用其风格样式。后者说明小说近似历史演义作品。

注重道德教育是唐代大部分小说的特色，这一特色在安史之乱以后的八世纪末至九世纪初时期得到了加强。不久前发生的叛乱事件引起许多小说作者的反对，于是他们就利用儒家规范中的公民道德说教，作为拯救国家免遭内乱和破坏的手段。小说家们现在已经不满足于埋藏在每一个情节中的隐蔽的劝诫形式，他们愈益频繁地采用直接教诲和公开的足资垂训的结局。讲故事的人并不追求风格上外表的华丽和精致。他们的艺术表现在另一方面，即表现为他们改造已经熟悉的情节时所体现出来的机敏、想象力、自由和奇特。我们往往不知道小说家的情节来自何处，但只要拿早期故事版本与唐代小说相比较，我们就不能不承认唐代小说家的艺术高超。

唐代小说总的特点是：倾向于"历史的准确性"；小说作者托说自己与主人公的亲戚朋友熟识，使读者确信故事的真实性；有时讲故事的人也以事件的参与者的身份来叙述（如李公佐的《古岳渎经》和《谢小娥传》，无名氏的《周秦行记》，王度的《古镜记》）。

应该认为，八世纪末是唐代小说创作最繁荣的时期，当时的小说家也最多（占全唐二十四位中的十五位）。除上面提到的以外，他们当中还有：陈鸿（著有《长恨歌传》和《东城老父传》，这是两篇描写唐玄宗和美人杨贵妃悲剧命运的小说）、沈亚之（他是著名诗人李商隐、杜牧和声名远布的韩愈的朋友）、李公佐（当时最受欢迎的小说家之一，著有《南柯太守传》、《谢小娥传》等四个短篇小说）、薛用弱（著有《集异记》等许多作品）。这一时期小说的引人注目之处在于对人的关注和高度的文学价值。

从各个角度描写爱情，作为故事的基本内容，这类小说占唐代小说总数的三分之一以上，主要描写富家公子和千金小姐的爱情故事，如《离魂记》或《郑德璘传》。这种小说的情节往往就是描写爱情与婚姻的错综复杂的

关系：一对恋人之所以不能很快结合，其障碍通常是父母想把女儿嫁给更富贵的人家。《离魂记》中写一个姑娘的“灵魂”（魂）离开了躯体追随情人而去，她留下的肉体看上去是个病人，因为她的躯体现在只有“形魄”（魄）同父母生活在一起。少年把投奔他的姑娘的魂当作活人。一对恋人跑到京城，少年考试及第，得到了朝廷的官职。他和年轻的妻子过着幸福的生活，生有二子（这是上天祝福他们爱情的标志）。但有一天，妻子请求丈夫带她回父母家，因为她觉得自己对父母有罪。当他们回到双亲家里，丈夫这才发现，原来姑娘已经病了五年，未出家门一步。丈夫和双亲惊讶不已。两个姑娘当着他们的面合为一体，欣喜的父母于是祝福了女儿的婚姻。

还有一类小说描写夫妻恩爱、生离死别、坚贞不移的故事，包括《白猿传》和《齐推女》。

有一类小说写的是受到禁止的爱情或夫妻有一方变心的主题。然而，值得注意的是，遭到禁止的爱情的故事往往没有明显的波澜，绝大部分情况下冲突的结局都有利于有情人，有不少是得到宽恕和第三者的同意。只有皇甫枚的小说《步飞烟》是例外，它的结局是女主人公的惨死：她被婢女告发，丈夫暗中监视她，发现私情后把她毒打致死。

按照唐代小说家的观念，爱情主宰着世界的一切，它到处都能找到自己的牺牲品：在富贵的家庭中（如《莺莺传》），在散淡逍遥的长安青年中（如《李娃传》），在商人中（如《郑德璘传》），以及在歌女和女戏子中。有时故事的结局很悲惨，例如蒋防的《霍小玉传》中温婉美丽的霍小玉的故事。女主人公知道迟早要同自己的恋人李益分手，因为他即将与出身望族的姑娘结婚以便步步高升。她只是请求李益不要太急于成亲。然而意志薄弱的青年不愿违抗为他另行择偶的母亲，抛弃了霍小玉。小玉悲伤过度，致患重病。最终她握住痛苦不堪、浑身发抖的主人公李益的手臂，气绝身亡。这篇小说很有诗意，充满深情。

· 134

爱情小说中还有一类神人相恋的故事（如《崔书生》）和人与动物（变成人形）相恋的故事（如《孙恪》），作者们赋予自己与众不同的主人公们和他们的感情以真正的人性。

相当数量的小说是写梦的。它们的主题有的是预兆吉凶，如沈既济的《枕中记》和李公佐的《南柯太守传》。梦的情节往往和人与鬼神世界联系的情节交织在一起，如《庐江冯媪传》、牛僧孺的《岑顺》或无名氏的《东阳夜怪录》。古代迷信死者的鬼魂和干预人们生活的各种神仙，这种迷信在人们身上流露出质朴而富有诗意的感情和动人的天真。小说的作者力图用不寻常的故事，尽可能地向读者阐明谜一般的世界上的各种现象。

唐代传奇中梦的情节还有另一种功能。道士们把梦看作是人的一种特

殊精神状态。人在梦中,意识和情感与外部世界完全隔绝,沉浸于心灵的内省,用内心的视线去理解此前一直还神秘莫测的精神生活的深处,洞察自己的命运,确信外部世界的虚幻。沈既济《枕中记》的主人公囿于世俗观念的圈子,他认为大丈夫在世应当立功扬名。他先当将军,再当宰相。喝的是金盏玉杯,听的是美妙的音乐,“使族益昌,而家益肥,然后可以言适”。但这些理想破灭之后,取而代之的是关于人生目的和意义的新观念,这种新观念不是建立在外界名声的基础上,也不是建立在虚幻的利益和臆想的满足的动机上。整个故事的目的就是使读者深信,世上欢乐和富贵功名都是瞬息而逝的现象。

唐代追求长生不老的故事很多,特别受到读者的欢迎。人能长生不老是道家的思想。众所周知,儒家认为这是不可能的,他们关心的是家族的永远昌盛。

道家思想广泛深入文学作品,同绚丽多彩的民间传说糅合在一起。唐代描写神仙和长生不老的小说中,充满各种玄怪、神异遭遇、离奇变幻的故事(如裴铏的《聂隐娘》、薛用弱的《徐佐卿》)。

安史之乱,国家遭受破坏,中央政权削弱——这一切使唐朝社会进步人士深感不安,促使小说家们思考如何恢复繁荣兴盛的时代。晚唐(九世纪)的小说中出现了舍身为国的主题。作者把主人公描写成为争取国家统一、反对分裂和内讧而斗争的英勇刚毅的战士(杜光庭的《虬髯客传》、袁郊的《红线传》)。九世纪的许多小说家认为,社会每一个成员乃至整个社会道德的完善,是拯救国家的保障。他们开始积极宣传古代儒家伦理道德,颂扬自己主人公身上那些优秀品质:仁爱,忠于誓言和诺言,乐于帮助受委屈的人,诚实,追求正义。赞扬儒家的美德并加以传播,这在唐代故事中并非新现象,我们在较早时期的唐代传奇中也见到过这种优秀品质(如李朝威的《柳毅传》)。九世纪的作者们把这些美德视为整个社会安定繁荣的基础(如李公佐的《谢小娥传》)。因此,有一系列小说都以“天职”为主题,非常流行(如柳珵的小说《上清传》中描写了对于誓言和正义天职的忠诚,牛肃的小说《吴保安》中描写了对于朋友间的情谊的忠诚)。

乍一看来,唐代小说似乎描写了中国当时社会各主要阶层的成员。的确,唐代小说中的主人公有官吏、农民、商人、道士、佛徒、隐士和圣贤各色人等。但是小说中起主要作用的只有官吏阶层的代表人物和著名道士,其他人物不过略略一提,即使他们在情节中充当比较积极的角色,也仍然是以抽象人物的身份出现,没有个性,没有他那个阶层的特征。

135·

小说家们对“贵族”主人公的这种偏爱,不是由于他们仅仅熟悉上层人物的生活,虽然这也可被视为原因之一。选择主人公还有一个先决条件:

由于小说情节发展的特殊性，主人公的活动必须有相当的自由，他的活动和行为有相对的独立性。中国唐代各阶层人民生活和劳动的一切方面都订有严格的规章制度，唯独官吏享有上述必要的自由。这一点多半也可以说明为什么唐代小说家的主人公是“贵族型”的。

因此，统治阶级——这里也表现出小说家们对这个社会阶层生活的深刻了解——在小说中表现出形形色色的社会关系、职业和兴趣、不同的年龄和不同的心态。作者向我们展示了他们的主人公办理公务、闲暇和游乐、家庭生活和朋友聚会等各种情景，主人公们往往是情感火热的恋人和老成持重的男子汉。

但是，尽管作者把全部注意力倾注于个别事件和有关主人公身上，但他只能揭示该人物与一系列其他人物相近似的特征，或者能突出表明该人物社会属性的一些特征。据我们看来，唐代小说的主人公缺乏个性。如果说小说的主人公互相还是有所区别的话，我们认为那不是由于人物类型的不同，而是主人公所处环境的相异。不同环境能揭示人物的新特征，或者把已知的特征表现为多少有些不同的样式。

有趣的是，唐代小说没有塑造出一个比较鲜明、令人印象深刻的反面男主人公或女主人公。这一点表明，小说家们可能只希望为自己的读者提供值得仿效的榜样。即使写主人公的缺点，作者既不愤怒，也不指责，他们容忍人类的谬误和恶习。小说家的这种姑息态度使小说具有一种悠闲的情调，时而促使人们对乱世中的人的命运进行略含忧郁的沉思。当然，作家笔下也有某些人物性情狡猾、残酷、奸诈、贪婪、不讲信义，但是这些品性从来不会在小说主要角色的身上出现。

宽宏大量，慷慨大度，对别人的痛苦和不幸深表同情（如《崔炜》、《杜子春》、《李征》），对朋友的忠诚和自我牺牲精神（如《吴保安》），温和，公正，谦虚，自尊，尊敬并帮助长者——这就是小说主要角色的道德品质。同时，主角还一定受过全面教育：“精通六艺”（礼、乐、射、御、书、数），精通诗歌，往往自己就是天才的诗人（如《柳氏传》、《郑德璘传》），他们是大自然中一切美景的热烈赞颂者（如《崔书生》、《薛伟》），孜孜不倦地追求新知识和生命意义，虔诚地崇拜真知灼见（如《王玄冲》、《秀师言记》）。

唐代小说中女主人公的美丽、优雅、温柔和妩媚把男主人公的勇敢和坚毅衬托得更加突出。表面上她们的身份、等级、地位同男主人公一样，也是各种各样的，但实质上女主人公只有两种类型：一类是自由阶层的姑娘和妇女（在富家妇女、商人的女儿和农村妇女之间没有特殊区别），另一类是歌女和戏子。

唐代小说的女主角身上往往兼有形体美和道德美，同时还闪耀着智慧

和天才的光辉。有些小说旨在赞扬女主人公的美德和心灵纯洁(如《谢小娥传》和《杨恭政》)。当唐代小说聪明美丽的女主人公必须为自己的爱情而斗争时,往往表现得勇敢而坚毅、机智而灵敏,而在爱情生活中则表现得温柔体贴,顽强地经受命运的考验。

唐代小说的作者们极其认真地选择细节,每一个细节都有一定的意义内涵,它揭示人物之间的关系、主人公的心理状态,显现一个鲜明而深刻的形象或一幅图景。细节是思想和想象中再现艺术和哲理联想的整个链条的开端和推动力。我们不能忽视,一切哪怕我们觉得似乎是极其简单的故事都是具有很深厚的文学素养的人写的,其读者对象是在同最丰富的文学传统的生动交流中培育出来的,并善于从每一部作品的内容和形式中判明这一传统。

136·唐代小说艺术上一个巨大的成就就是对白。主人公们有很多对话,并热衷于此。故事中的人物靠言语交流思想,因此言语有严格的规范,这是毫无疑义的。儒家的传统(它在唐代小说中的影响是很明显的)认为,在文学作品中不仅词语的选择,连词语的顺序都应该严格遵循作品内容的中心思想。作者们摒弃了任何一种外表修饰、矫揉造作的文风和精美考究的表达方式。他们认为故事的优点在于叙述朴实,内容丰富,情节生动——这些特点能使小说接近戏剧体裁。无怪乎唐代小说如《南柯太守传》、《离魂记》、《枕中记》、《霍小玉传》、《李娃传》、《长恨歌传》等等,其中的情节都变成了后来的著名戏剧的基础。

唐代小说通常有个美好的结局:扬善惩恶、伸张正义、有情人终成眷属、幸福长寿。只有几篇小说的结尾是悲剧性的,如《霍小玉传》、《杨娼传》和《崔书生》。作者描写感情时那种感人至深的程度,对人际关系中的残酷性和不公正的厌弃,使得小说不仅在唐代,而且在以后几个历史时期大为流行。

### 10. 十至十三世纪的宋代诗歌

唐王朝于十世纪初灭亡。随后是几十年的割据局面,中国历史上称为五代。接着是宋王朝的建立(960—1279)。内乱削弱了国力,刚刚建立起来的宋王朝还要不间断地击退游牧和半游牧民族和部族契丹人、唐古特人以及后来的女真人的入侵。女真人于1126年大败宋朝军队,俘虏了皇帝,占领了北方领土和宋朝都城。宋朝在中国南部延续了一个半世纪,直到新的征服者蒙古人完全占领整个中国为止。

宋朝统治三百年,对外战争连遭惨败,付出巨额赔款,一切重荷首先落

在农民的肩上，最后是国家分裂。而与此同时，宋代却是一个保持并发展了唐代许多杰出成就的中国文化的新高潮时期。城市——特别是南方未受异族侵袭的城市——兴起并富裕起来；商业和手工业，尤其是文学艺术繁荣兴旺；印刷术得到发展和完善；出现了十分精美的陶瓷；绘画艺术达到空前繁盛——宋代大师的作品至今还是中国绘画的无与伦比的榜样；宋代理学家的文章中哲学思想达到新的高度。

宋代文学就其成果的丰富、天才作家的众多来说，在中国文学史上占有一席最光荣的地位。宋代是中世纪古典诗歌的最后一个伟大时期，为诗歌繁荣时期的完成画上了圆满的句号。它是哲学随笔散文最繁荣的时期，中国传统公认的最完美的散文大师——八大家中有六个出在宋代。与此同时，它还是用口语书写散文取得最初显著成功的时期，这种散文必定有其远大的前程。

诗歌的表现手段和内容之所以丰富起来，首先是同新诗体——词的发展分不开的。词以其韵律的多样性，区别于唐代伟大诗人在其创作中已经达到顶峰的旧古典诗歌。如果说组成诗歌的诗行通常（也有例外）是由数目相等的字（四言、五言或七言，六言较少）构成的，那么词的特点却是各行长短不一，而且还允许有极其多样的结合。与诗的严格单一形式相比，词的丰富韵律显得格外引人入胜，它吸引了许许多多的宋代诗人去写词。起初，词的最重要特点是它与音乐密不可分，诗则早已丧失了这一特点；词是用广为流行的旋律来写的，这种旋律能决定韵律色彩，有时则确定词的内容。后来，这种体裁便取得了独立性，“脱离”了音乐，然而曲牌的名称和相应的韵律格式保留了下来。词的兴起比诗晚得多，不像旧体诗那样带有长期的程式化累赘，它起初是更加自由的体裁。在诗中几乎绝迹的爱情抒情诗，找到了自己盼望已久的出路，并长期成为词的主要主题。

词是从民间诗歌进入文学的。最早作为文学作品的词产生于唐代，李白、白居易的一些词作留存下来，而九世纪晚唐诗人温庭筠和韦庄被认为是大词人。他们的创作对五代诗人和中国现存最早词选《花间集》（十世纪）的作者和编者产生了巨大影响，《花间集》也收录了韦庄的词。李煜（937—978）是这一时期的最重要词人，他的词作水平达到了新的高度。当时中国分裂为几个小国，李煜是其中一国的最后一个君主，他被宋王朝奠基人废黜，过了几年俘虏生活后死去。李煜的词倾诉了自己的不幸，其特点是真实、具体地抒发自己的内心感受。 · 137

词的早期历史就是这样。它的真正繁荣是在宋代。如果说宋代许多诗人在诗方面虽有辉煌成就，但基本上是仿效他们的先辈——唐代诗人，那么词这种体裁则是由他们提高到空前的高度。当然，这并不是说宋代大师在

传统诗歌的创作上只能模仿，实际上，他们做到了扩大和丰富诗歌的题材，继承和发展了杜甫、白居易诗歌创作的公民责任感。农民的艰苦劳动、官吏的贪污受贿，是宋诗常见的主题。宋代作者强烈、尖锐地表现了爱国主义主题，因为他们生活的时代中国正面临着国家能否独立生存的重大问题，有些诗人（如陆游和辛弃疾）甚至亲上战场保卫祖国。因此报国的激情终于突然出现在纯粹的抒情词中，大力排挤着爱情主题（在许多作品中完全取而代之），这就不足为奇了。当然，宋代某些诗人为了诗歌的公民责任感和思想性，有时把诗歌写得散文化，陷入抽象的论理性。这方面，这些诗人毫无疑问是受了他们的同代人和精神导师的思想影响，这些人是理学家，即大思想家，然而是平庸的诗人，对待艺术多半是抱着漠不关心甚至轻蔑的态度。

宋代诗人有理由认为自己是唐代伟大传统的继承者，因为他们真心实意、毫不懈怠地研究自己光荣的前辈们的创作。唐代诗歌在宋朝整整一代诗歌上留下了不可磨灭的痕迹：在宋代诗歌发展的几乎每一个比较重要的阶段，都能看到唐代某个堪为楷模的诗人的深刻影响。可以称为宋代各个时期诗人的榜样和导师的唐代诗人有：李商隐和温庭筠、白居易和韩愈、李白和杜甫，甚至还有二流诗人贾岛和姚合。

宋代第一个著名诗人王禹偁（954—1001）是杜甫和白居易传统的继承人。王禹偁出身寒微，大部分时间都在最边远、最荒凉的地方为吏。他十分了解民众的生活，在自己的诗中吟唱农民砍烧山林、建造新田的艰苦劳动（《畬田词》），以及逃荒者和戍边士兵的痛苦命运（《对雪》、《感流亡》）。诗人把人民的痛苦生活和自己当官“不耕一亩田，不持一只矢”却过着温饱富足的生活加以对比，他为自己以及同阶层的人深感羞愧。

从当时诗歌的大背景看来，王禹偁显得形影孤单。在十世纪末和十一世纪最初几十年的文坛上，所谓“西昆诗派”几乎占垄断地位。该派诗人们模仿唐代诗人李商隐形象生动、绮丽精工、爱用冷僻典故的作诗风格。模仿者（他们中间没有几个杰出天才）勤勉地仿效复杂的大诗人的诗歌的表面特征，但该诗派的影响是长期的、巨大的，对写词的诗人尤其如此。宋朝最早的词家有晏殊（991—1055）和他的儿子晏几道（1030—1106）、范仲淹（989—1052）、张先（990—1078）。他们所受的影响不仅来自李商隐，还有温庭筠和五代时期的诗人，尽管他们力图把作品写得简朴易懂。他们写词时最喜爱的主题是：离别和孤独的悲伤、一切生命短暂、为秋季万物的凋零而伤感，有时也写借酒浇愁。

在这个具有稳定形象和稳定情绪的非常精致而封闭的艺术世界里，偶尔也会突然出现另一些主题，如范仲淹几乎是第一个写词献给思家的戍边

士兵，他还写了一首著名的绝句《江上渔者》，诗人希望爱吃鱼的人们看一看，渔船像一片树叶出没在风浪里。但这只是一些例外。 ·138

这一时期最负盛名的词坛巨匠是柳永(987—1053)，他大大地完善了这种体裁。他的词描写饮宴、爱情、山水和名胜古迹，现存二百首左右，比他同时代任何一个诗人都多。柳永是个出色的风景描写作家，并且是慢词的杰出大师。所谓慢词，是指篇幅比较大而且比较复杂的词作，它结合几个词牌于一首词中，依次更替。诗人仕途不顺，宁愿流连于京城的歌楼酒馆，交游歌妓舞女。他的词在这些场所特别受欢迎。民间传说他是个纨绔子弟、风流才子，但正是他创作了宋代具有公民精神的最好抒情诗作品之一《煮海歌》。

朝廷大臣欧阳修(1007—1072)是杰出的诗人和散文家。他成为当时反对西昆体浮艳晦涩的形式主义文风，提倡新"复古"运动的核心人物。欧阳修力求恢复文学崇高的伦理意义和政治意义，竭力推崇唐代诗人韩愈的作品，号召人们向韩愈学习。与欧阳修志同道合的人物中间有几个大天才，这就保证了新流派迅速取得胜利。欧阳修及其追随者们实行改革的结果，使诗歌的内容丰富起来，语言则大大简化了。改革只涉及若干世纪以来以儒家思想和儒学文明为传统的体裁的诗，词暂时未受到注意。欧阳修及其同道们仍采取柳永或晏殊的格调，创作纯属传统风格的词。欧阳修的一组由十首词组成、描写许许多多中国诗人所吟诵的杭州西湖①秀丽景色的著名组词，是这种体裁的最好范例。

欧阳修也留下不少描写自然景色的出色的诗篇，其中一首关于鸟啼的诗可以为例，该诗体现出诗人高度的敏感性和很强的观察力(《啼鸟》)。他也有情绪强烈的诗歌，抒写边关农民的悲惨命运，他们经常受到异族入侵的威胁，被迫既向宋朝官吏又向经常入侵的占领军纳税(《边户》)。诗人觉得，农民受官吏压迫，贫穷，饥饿，对此他自己也不能推卸责任。他揭露官吏们不耕而食，不织而衣，而这种人读过儒家的经典著作，是深明"责任"和"人道"的(《食糟民》)。

特别引人注目的是欧阳修几首描写古代著名美女王昭君(又称明妃)悲惨命运的诗。王昭君是汉元帝(前一世纪)的妃子，嫁给游牧民族匈奴王为妻，死在远离故国的地方。她在异国的唯一伴侣是她从中原带去、死后又送回祖国的一把琵琶：

---

① 应为颍州西湖。——译注

玉颜流落死天涯，
琵琶却传来汉家。
汉宫争按新声谱，
遗恨已深声更苦。
——《明妃曲和王介甫作》

某些评论家认为，欧阳修采用这一主题，为的是表达他当时被贬黜时的个人心情。但是，显然还有另一个更为重要的原因，即采用如此经常吸引诗人的传统主题，能产生意想不到的现实意义：描写汉元帝被迫与最美丽的爱妃分手，应该是对当朝皇帝预先敲敲警钟。

欧阳修是文学界真正的领袖，是他周围一大批志趣相投的天才作家的朋友、导师和保护人。诗人梅尧臣、苏舜钦、王安石、苏轼等人都是他的朋友和门徒。

梅尧臣（1002—1060）是杰出的历史学家，是《新唐书》的编者之一，他又是文学改革的坚定支持者，是写农民题材的最著名的诗人之一，白居易人民性诗歌的继承者。他比同时代的其他作家更坚决地扩展传统题材的范 139· 围，努力简化诗歌语言——即使为此而使诗歌散文化也在所不惜。《陶者》一诗是他的人民性抒情诗的代表作。该诗运用了中国诗歌广泛使用的一个主题——劳而不获、获而不劳。我们由《田家语》一诗的“前言”得知，该诗是根据一个农民叙述的农村生活的真实故事——苛捐杂税、饥馑和皇上新规定的兵役——而写的。

这就难怪梅尧臣的诗对宋代许多诗人都产生过巨大的影响。梅尧臣的朋友苏舜钦（1008—1048）创作了大量人民性题材的作品。他像伟大的杜甫一样，愤怒而悲痛地描写了农民饿死的惨状：当路横尸体，犬彘咋其骨，乌鸢啄其皮，另一面则是富贵人家吃厌了粮和肉（《城南感怀呈永叔》）。苏舜钦还以宋代第一批爱国诗人之一的身份而著称。一百年后，这类爱国诗篇在宋代文学上光彩益增。他有一首名诗，描写 1034 年西夏军队发动进攻，宋军竟无戒备，将领腐败无能，因而遭到惨败（《平州败》[①]）。

王安石（1021—1086）登上历史舞台时，既是诗人，又是大政治家。他是著名的政治改革家，制定新法，试图在神宗在位（1068—1086）时付诸实施，以求缓解农民的艰苦状况，限制地主和巨商的专横盘剥，从而把国家从势所难免的经济危机中拯救出来。王安石改革的动机是很好的，但由于带

① 应为《庆州败》。——译注

有儒家教条的烙印，某些措施又脱离了生活实际（例如，把传统的实物税改为货币税，对农民是个沉重的打击，致使大批农民逃离故土），因此，王安石的改革失败了。大臣和地主们的疯狂反扑更加速了改革的崩溃，保守派终于迫使王安石去职，新法完全废除了。

作为一个作家，王安石在中国文学史上占有最受尊敬的一席之地，他是“唐宋八大家”之一，也是宋代最优秀的诗人之一。他精通辞章，学识渊博，就连他的政敌也不能不给予应有的评价，赞赏他语言丰富、文章中运用大量的历史和文学隐喻。王安石的诗同他的散文一样，在很大程度上是为政治斗争服务的：他喜欢援引远古的范例，颂扬仁慈君主的英明统治，谴责暴君的残酷和贪婪（《兼并》），为边境农民的穷苦而悲伤（《河北民》）。他对陶渊明《桃花源记》中美好的幻想世界极为赞赏，觉得这种幻想世界眼下在《新法》贯彻实施的日子里，似乎第一次变成了现实。诗人兼改革家显然是因为急于实现自己朝夕思慕的梦想，便常常把愿望当成现实。他在诗中描绘了一片沃土良田“麦行千里不见土”，灌溉系统完美无缺，农村中锣鼓声不绝于耳，幸福的农民似乎忘记了平时和节日的区别：年轻人载歌载舞，快乐无所苦，老年人高枕无忧，安度晚年……（《歌元丰》第二首）。“元丰”就是宋神宗的一个年号，王安石变法正是在元丰年间（1073—1085）[1]。

王安石晚年被迫罢相，开始写作纯粹的抒情诗，创作了不少精品，可能是他的全部诗歌中最优秀的作品。

王令（1032—1059）是创作人民性诗歌的最有才华的诗人之一，可惜命短。王安石对他有很高的评价。王令创作的顶峰是讽刺长诗《梦蝗》——宋代所有文学中最有分量、最著名的作品之一。能吞噬一切的蝗虫，像乌云一般遮天蔽日，猛然袭击大地，想饿死一切生灵。但是，当诗人愤愤然打算写诗抨击饕餮的坏蛋时，懊丧的蝗虫竟在诗人的梦中出现，毫不费力地向他证明，蝗虫的贪食根本无法同人的贪婪相比，任何一种蝗虫都不能比蓄养无数奴仆的富豪和贵族，比兵士和官吏、和尚道士以及其他靠穷人的劳动养活的食客们吃得更多。

此固人食人，
尔责反舍且！

一般说来，宋代诗歌中反映社会生活的题材相当多，但感情如此炽热的 ·140

① 此处表达不清。元丰应为1078—1085年，而王安石变法在元丰之前的熙宁年间就已开始。——译注

诗却不多见。

伟大的苏轼(1037—1101),号东坡,这个号与他的名字同样著名。他的诗歌只是他的高度天才的一个方面,他还是散文大家("唐宋八大家"之一)、著名的画家和书法家。他的抒情诗相当丰富,很难加以概括,很难找到诗人没有涉猎过的主题。他描绘祖国山河的多姿景色:西湖和长江、蜀山和东海。他继承了屈原、曹植、李白的风格,让想象大胆驰骋:描写神游太空、月中广寒宫、虚幻的仙人花园;描写感情极其纤细的盛开的李花、在弥漫着红雾的花园里洒满清香的秋海棠。还有一首描写亡妻的极为沉痛、感人至深的词:"十年生死两茫茫,不思量,自难忘。千里孤坟,无处话凄凉。纵使相逢应不识,尘满面,鬓如霜……"

苏轼是王安石新法的反对者,保守派领袖之一。他漂泊各地,一生中相当多的时间都在贬谪中度过,往往是从远离京城的一个任所调到另一个任所。在漂泊生涯中,苏轼不仅熟悉了祖国的山河,而且还了解到人民的生活。作为官吏,他极力想改善人民的生活——杭州西湖有一条长堤,传说是诗人努力修筑起来的,并以他的名字命名。苏轼的许多诗歌反映了农家的痛苦境遇,描写了农民对饥馑、歉收和赋税的悲痛哀怨(《吴中田妇叹》)对南方各省人民世世代代负担的极其沉重的赋役——必须克服长途跋涉的困难,定期、准时地把南方美味的水果、稀有的鲜花和优质茶叶运送到宫廷(《荔枝叹》)——忧心忡忡。不过,诗人也看到了农民生活中欢乐的一面,他有不少诗歌是咏唱农村劳动的欢乐和农民朴素的日常生活的。

苏轼的诗歌兼取各家之长,熔铸了杜甫、韩愈的政治激情,庄子、李白的狂放不羁的幻想,陶渊明的明哲而细腻的质朴。他的诗歌特点是想象丰富,自然流畅。诗人比其前辈更加经常地使自己的作品摆脱过分拘谨的规则,终于首先决心让词脱离音乐,从而大大扩展了词的题材范围,于是在文人中逐渐形成了给诗歌加上标题以揭示其内容的习惯,而从前只有一个表明词所依据的音乐调名的标题。苏轼的语言丰富、灵活,欧阳修派的诗歌散文化特点对他没有太大的影响,但散文化特点使他明显地感觉到要借用古典经籍的语句和历史、文学中的暗喻和引文——这种种爱好又重新时髦起来。

苏轼的创作影响了各种流派和风格的同时代诗人,其中最著名的有:文同(1018—1079)——著名画家和山水诗人,也写过农民生活;张耒(1054—1114)——白居易风格的继承人,在自己的诗歌中描述农民的艰苦劳动、农民的忧与喜,努力做到朴实无华;秦观(1049—1100)——优雅的修辞家,诗歌为苏轼所称赞;最后还有黄庭坚(1045—1105)——出色的山水诗人,苏轼周围最著名的诗人。

黄庭坚名垂文学史册，不仅是一个受到同时代人高度评价的大诗人（他与苏轼和杜甫齐名），而且是所谓"江西诗派"的创始人。江西诗派几十年中对宋诗的发展产生巨大的影响，其中包括对该派许多代表性大作家的影响。

"江西诗派"的名称来源于黄庭坚的出生地江西省。江西诗派以"复古"运动继承者的身份出现，把复古运动的思想推到荒谬绝伦的地步。他们把最严格的、绝对的传统原则（各个时期的文学传统的统一，被认为是与政治的统一相平行的现象）作为艺术创作的基础。宋王朝认为自己是强盛的汉、唐王朝的直接、合法的继承者，王朝的正统必须有相应的文学艺术上的正统。

同时，与欧阳修及其支持者（他们首先致力于仿效过去伟大诗歌的精神）不同，黄庭坚主张的是忠于字词：诗人所用的每一个字、每一个词语都必须有文学来源，不用"无来历"的词，主张应该尽可能广泛地显示出作者的博览群书、学识渊博。黄庭坚本人的诗充满典故，故意把意思弄得复杂，晦涩难懂，同时还引杜甫为例，杜甫的创作被他首先视为"有学问的"诗歌的典范。 · 141

因为只有黄庭坚才能明确地代表早已偏向书卷气的中国诗歌的某些倾向，所以他那在创作实践中得到充实的思想，就落到一片肥沃的土壤上。无怪乎江西诗派的影响巨大，并且在随后几个时期中让人们费了很大力气才得以清除。

除黄庭坚之外，江西诗派的最著名诗人还有陈师道（1053—1101）。他不像黄庭坚那么正统，他的诗作的特点是比较质朴、自然。他喜欢的题材是自然景物和农村生活。北宋与南宋之交的大诗人之一陈与义（1090—1138），也属于江西诗派，然而他并不完全赞同他们的观点。他高度赞赏黄庭坚，所不同的是，他努力去理解杜甫创作的精神，而不是杜诗的形式。陈与义首先是一个杰出的山水诗人。诗人生活在国家危难之秋，他曾经目睹女真族军队的入侵，宋朝军队的崩溃和北宋的沦亡。连他描写自然景色的诗歌中，也能听到这些事件的回音，与大自然的交往再也引不起昔日的欢愉。

一自胡尘入汉关，  
十年伊洛路漫漫。  
青墩溪畔龙钟客，  
独立东风看牡丹。

这一时期以写诗为主的其他诗人中，应推唐庚（1071—1121），他有一首尖锐讽刺官僚阶层的名诗《讯囚》；还有宗泽（1059—1128）和岳飞（1103—1141）这两位著名将领、民族英雄、声名远扬的抗击女真族侵略的组织者。岳飞因坚决抗敌、反对议和，同南宋朝廷贪生怕死的投降政策大相径庭，结果成了皇帝近臣阴谋的牺牲品。

北宋最后几十年的杰出词家有贺铸（1052—1125）、周邦彦（1056—1121）和宋徽宗（1101—1126年在位，共二十五年，宋军惨败后被女真人掳去，在囚禁中度过余生）。这些诗人没有接受苏轼新风格的影响，跳不出词的传统题材的框框，他们主要是在形式上下工夫，达到了高度完美的程度。周邦彦不但是个天才的文学家，而且精通诗律和音乐，他的词以特殊的音乐性、高超的技巧性和词句工丽而著称。像大部分同辈诗人一样，他也受到黄庭坚的影响：他的词中常常可以看到来自杜甫和其他古典诗人的对仗句和引文。

女诗人李清照（1084—1151）是最伟大的词家之一，她的作品理当归入词作最高成就之列，可以作为没有多少人能真正掌握的一种较为艰深、难以驾驭、变化莫测的艺术形式的最高典范。苏轼力求使词尽量接近于普通的诗，从而扩大其题材，但也往往因此而失去词的体裁特性。李清照与他不同，她刻意维护词的独特性，把词看作是为数不多的自给自足的诗歌主题和优雅形式的完美世界。与周邦彦的创作也不同，李清照词的特点是深沉、诚挚和真实：词中诉说的一切，不管是欢乐或是悲伤，爱情或是离别，都有实际体验过的生活基础。同心爱的丈夫（也是诗人）一起度过的幸福、无忧无虑、充满诗歌和音乐的生活，是她美满的前半生；然后，敌人的入侵，同丈夫离散，丈夫早逝于遥远的异乡，自己则逃难到南方，无止境的漂泊、孤独，怀念故乡和昔日的幸福——所有这一切，都以某种方式反映在李清照的可以称之为自传的诗词中。

同时代人对李清照作品的形象新颖、不落俗套、习用词汇组合奇突、从生活中撷取独立观察到的细节极有表现力等等，大为叹服——这一切特点，与当时江西诗派及其追随者的诗歌中过于书卷气、因袭旧套、用典过多等弊病相比，可说是独树一帜。

142・宋朝的京城和中国北部半壁江山被女真人侵占之后，优秀的文学家几乎全部南迁，从而开始了一个半世纪的所谓南宋文学时期，直至1279年宋王朝灭亡。这一时期文学的主要特点是：以热爱祖国和从外族侵略者手中解放祖国为题材的诗歌创作十分繁荣。产生了陆游、辛弃疾、文天祥这样一些大诗人，姑且不提那些不甚著名的诗人。农民题材得到进一步发展，在陆游、杨万里、范成大等人的创作中得到鲜明的表现。江西诗派的影响

逐步缩小，诗坛上出现了新的潮流。

杨万里(1127—1206)作为最多产的作家而著称于中国诗史(在他漫长的一生中创作了两万多首诗，留存下来的只有一部分)。他第一个试图在诗歌创作中摆脱江西诗派的影响，就像李清照在词中所做的那样。他的诗的特点是质朴、自由、无拘无束，有时近似民歌。诗人摒弃引经据典，努力按自己的意思抒写，广泛应用通俗语言和成语(但后者来源于书本，大多吸取于晚唐诗人的诗歌)。杨万里的诗歌的主要题材是山水，也有不少诗描写农村生活的欢乐、农民的劳动、边境居民的贫困。虽然他的诗优劣悬殊，但从整体上看，杨万里的创作对同时代人产生了巨大影响，对于把他们从江西诗派的桎梏下逐渐解放出来，起了不小的促进作用。

杨万里的朋友、诗人范成大(1126—1193)是最著名的农村生活歌手之一，是组诗《四时田园杂兴》六十首的声名卓著的作者。范成大在组诗和其他许多描写农村生活的诗中，不仅努力展示农村生活的诗意，它的闲适与宁静，而且表现农民生活严峻的现实：饥馑、歉收、苛捐杂税和饱受欺压。一个农民为了弄钱缴税，不得已卖了女儿，他已经卖了两个，缴了去年和今年的租税，明年他并不担心，因为家里还有第三个女儿(《后催租行》之二)。

范成大还写有大型组诗七十二首，那是诗人出使女真人的金朝时一路上写的短篇纪行诗，金王朝建立在中国北半部过去宋王朝的领土上。范成大悲伤地描绘了旧时宋朝的都城已经荒凉、皇宫废弃、花园破败的景象，他激动地倾诉北方居民要求从异族的桎梏下解放出来的热望。

和杨万里一样，范成大也力求写出语言质朴、平易、明快的诗歌，摆脱辞藻浮丽和“学究式”的风格。他们的同时代著名诗人陆游(1125—1210)在创作中也朝这方面努力，虽然远不如他们彻底。陆游起初是江西诗派的拥护者，接受杨万里作品的影响之后，他觉悟到诗歌创作的真正源泉是在实践生活之中。陆游的诗歌创作巨帙浩繁，难以概述(今存九千多首)，内容非常多样，但诗人至死不渝的基本主题，始终是从外族奴役者手中解放中原和北方。诗人在参与讨伐金兵的时期以及漫长的晚年时期，都抒写着把敌人驱逐出祖国领土的诗篇。他感叹自己的衰老，但仍一如既往，准备抗击敌人。对于陆游来说，比衰老更可悲的是南宋朝廷的贪生怕死，它准备付出一切代价，以求侵略者再舍予几年可耻的和平。诗人不可能直接谴责皇帝的行为，他只能用自己的诗篇去激励同时代人的战斗精神，让人们回顾往日的恢宏和今日的耻辱，提醒人们不要无所作为。陆游一生都幻想着看到祖国的统一，临终时写下绝笔诗《示儿》，表达了这种感情。陆游留下不少佳作，有写自然景物、写农村、写友谊、写妇女命运的，但是爱国诗篇仍是他对中国诗歌主要的、最珍贵的贡献。

另一位南宋著名爱国诗人是比陆游年轻的同时代人辛弃疾(1140—1207)。和陆游一样,他也是军人兼诗人,以词著称,留存至今数百首。辛弃疾不太重视词的音乐性问题,这一点很像苏轼,但也因此而极大地扩展了词的题材。

诗人喜欢回忆自己战斗的青年时代,喜欢深入研究中国历史,回顾它的最光荣、最动人的篇章,回顾伟大英雄和将领的英名,在国家危难时期从他们身上汲取精神力量。

143·

他的山水诗总是惊人地新颖和真挚,别具一格,大部分题材和形象是否合乎传统性,他全然不顾。辛弃疾描写鹤和苍鹭、李花、夏夜宁静的诗句是十分美妙的:

明月别枝惊鹊,
清风半夜鸣蝉。
——《西江月·夜行黄沙道中》

诗人善于运用罕见的笔力,同时以惊人的质朴谈到大自然对人的抚慰和启迪作用,谈到年龄给人的智慧。

杨万里、范成大、陆游和辛弃疾的创作完成了持续约两百年的宋诗"黄金时代"。比他们年轻的同时代人和继承者的笔力远不如这些泰斗。在这段金光闪闪的创作高潮之后,开始了长期的低落,宋王朝存在的最后几十年可以称为二等诗人时期(文天祥几乎是唯一的例外)。

在杨万里和陆游之后,江西诗派的影响彻底丧失,这个时期江西诗派最杰出的继承人是模仿李商隐风格的姜夔(1155—1221)。十二至十三世纪之交,先后出现了两个诗派,成为江西派的反响。一个是以徐玑(1162—1214)为首的"四灵诗派",另一个是"江湖诗派",其最出名的代表人物是戴复古(1167—1248?)和刘克庄(1187—1269)。这两派诗人强烈反对江西诗派的"古典主义"。同时还有一些诗人如吴文英(1200—1260)、周密(1232—1298)、王沂孙(1240—1290)、张炎(1248—1320),他们主要写词,继承周邦彦的传统,在形式上精雕细琢,但没有摆脱传统题材的框框。宋代诗歌的最后一个高峰是文天祥(1236—1282)的创作。他是宋代将领,被元军俘虏,拒绝为新的统治者效力,被监禁几年之后遇难。他最优秀的作品写于狱中,其中最著名的是《正气歌》。这是一首对忠于职守、临危不屈之士的坚毅勇敢、坚贞不渝、宁死不降精神的颂诗,是诗人值得赞许的创作道路的总结,同时也是所有宋诗很长时期以来的光荣道路的总结。

### 11. 十至十三世纪的哲理散文

北宋作者的散文作品，由吕祖谦编入《宋文鉴》，在十二世纪时有一百五十卷之多，奇迹般得以留存至今。十二至十三世纪的文集是五个世纪之后编成的，但它的篇幅也很庞大。两部最著名的辑录是《南宋文录》和《南宋文范》。

宋朝初期文坛的一件大事是编纂几种巨著：《太平御览》、《太平广记》、《文苑英华》。这些著作都是从古代文章中广泛摘录成为百科全书式的汇编。历经多年的编纂工作使文集具有宋代散文的色彩，当时的文学家也显露出百科知识的才华。

像诗歌一样，散文中也有过占统治地位的西昆派。该派宣称唐代的李商隐为自己的权威，但该派的拥护者自己却丧失了李商隐所固有的思想深度和独创精神。该派继承者们把磨炼修辞音律和风格的超凡、奇异看得高于一切。西昆派的对手们主张文章应有重大意义和内容，从而认为传播学说——道——是它的使命。他们尊韩愈为泰斗，坚持古文，反对时文。但是文体问题在他们看来并不是主要的。作品具有儒家的重大思想价值，用尽可能明白易懂的形式阐明哲学内容——这就是宋代追随者们继承韩愈学说的一个方面。

宋朝初期已经出现了一些文学家，他们狂热地忠于韩愈的传统，重复他的观点。柳开(946—999)是宋初第一个，而且也是独一无二的古文拥护者，他把作品的艺术感染力视作传播儒家思想的辅助手段。柳开及其后来的追随者穆伯长(979—1032)、石介(1005—1045)没有得到同时代人的响应，当时，连他们的老师韩愈的文章都被人忘得一干二净了。 ·144

穆伯长的门生欧阳修是一个擅长写抒情诗的思想家。他以权威主考官的身份，大大改革了当时教育的方向，并在继承者的帮助下，改变了占统治地位的文风，坚决反对内容空洞的浮靡文章。聚集在欧阳修周围的优秀作家有尹洙(1001—1047)、梅尧臣、苏舜钦、苏洵(1009—1066)，这几个人是他同辈的杰出青年，在他的支持下步上文坛和进入仕途的有苏轼和苏辙(1039—1112)、曾巩(1019—1083)、王安石。

欧阳修创作了各种样式的文学作品。他修撰成《新唐书》(与宋祁合作)和《新五代史》。他的史书具有个人特点：在中国历史编纂学中，没有一个人能像他那样用自己的观点阐述整个时代的历史。欧阳修之后，历代王朝史完全变成没有个性特点的官方文献。欧阳修是重新探究儒家经籍的第一人。这一工作，当他在世时，只有少数几个朋友和志同道合者知道，后来便

逐渐受到普遍的赞赏和模仿。理学思想的集大成者朱熹对此予以高度评价。

欧阳修创造了新的体裁——诗话。宋代所有的诗学作品都是用这种体裁写成的。欧阳修借用笔记体裁这种无拘无束的形式，在晚年时期，以关于诗歌的随笔、观察、资料、回忆等形式写成自己的诗学作品。稍晚一些的作者追随欧阳修，甚至阐述了完整的诗学观点体系（例如严羽），使诗学作品带有随笔汇编的形式。

欧阳修的威望首先建立在他的散文作家的技巧上。他对韩愈评价甚高，但他是站在不同立场上来解决当时关于创作中文与道的关系这一最重要的问题。

如果说对韩愈来说，文章的形式完美是重要的（文章要包含儒家训诫，形式繁简倒无关紧要），而宋初古文的信徒们则为了吸引新的支持者，认为文章的语言规范只起到辅助的作用，那么，欧阳修在某种程度上是综合了这两种观点，他要求鲜明而朴实的形式，清晰而明确的语言，丰富而充实的思想。宋代散文家的风格流派正是按照这几条原则繁荣起来的，其中最接近欧阳修的是苏轼。宋代几个主要的古文作家跟他们的前辈们不同，他们并不完全否定骈俪文注重音律的对偶手法，正是欧阳修和苏轼用这种手法创作出诗意浓郁的作品。但他们缩小了这种手法的使用范围，富有诗意的描写——这才是运用骈俪文体之处。诚然，在官方文献中，仍按照传统使用骈体，而且欧阳修本人拒绝了从实践中完全排除骈体的建议。

欧阳修的代表作是富有诗意的散文作品《秋声赋》。这是一篇利用了内部节律和韵脚变化的散文。欧阳修散文的抒情意味传授给了他的整个学派。正是这一特点确定了宋代古典散文在中国文学史上的地位。

《秋声赋》可以说是古老体裁"赋"在宋代作者创作中兴盛的标志。改革后的赋，其诗意建立在抒情意境和形象性上，不受复杂的文体规则所束缚。同时，在革新后的赋体中产生了依照古文体散文和韩愈学说的共同观点而进行思考和议论的自由。欧阳修的新赋获得散文赋的名称，并且一直是宋代作家（他们在后来的文学中没有得到相应的继承）技巧上的顶峰，鲜明地表现出宋代各种体裁散文共同的特点——综合性。

自从萧统的《文选》问世之后，中国散文中保存着严谨的体裁系统，各种体裁的界限在散文中则逐渐模糊。在宋代，一切体裁依然在某种程度上继续存在，但其内容则大大地丰富了。作家们力求用共同的抒情意味，把议论、描写、叙述糅合进同一篇作品中。历史性、政治性散文占有显著地位。跟过去的散文相比，这种散文有充沛的激情和主观情感，富有鲜明的作者个性色彩，采取韩愈、柳宗元优秀作品的手法。表、书和论写得很尖锐，触

及当时的社会政治问题。

陈亮(1143—1194)和陆游把传记成分带进序言(序)这一体裁;南宋作者把序变成肖像画;而作者给自己的文章所作的序则具有自传性(如李清照、文天祥)。正是在宋代,描写和抒情渗进了序这一体裁。



记,原先仅仅是事件记录。宋代作者的"记"当中,既有自然景物的描写,又有联想的议论。宋代文人中特别盛行写游记和名胜建筑记(宝塔、凉亭等等),后来还非常流行几种小的散文体裁——书简和题跋。

宋代散文有一种新体裁——笔记,对它应当单独进行研究,因为它似乎对以后的文学产生了最大的影响。这是一种作者感兴趣的一切事物的札记汇集,内容五花八门、包罗万象。单篇的笔记很短,汇集在一起,便编成整本整本的著作。著作里有作者的读书心得,有作者及其亲友的各种生活琐事,有传闻,有笑话。特别有趣的是冠以标题的笔记——通常这样称呼有确定题材的各式各样的资料汇编。此类著作对研究时代特征是不可缺少的。它们往往具有参考价值,有时还是独一无二的小百科全书。不久前再版了描写宋代的京城的笔记,书中记载了街道和巷子的名称,列举了寺庙、城门和塔,描写了早已消失的宫殿和民情风俗:节日、婚礼、丧葬,描述了公众游乐场所、花园和公园、著名菜肴和民间艺术等等。

笔记的特点是列举事实。当然,各种事实的可靠性各不相同,因为各种传闻和事件的记录中有不少随意性。但从整体上说,这种体裁的特点是:一切记录都有外在根据并且有事实依据,哪怕这些事实可能出乎想象,但是作者对其确信无疑。

笔记的一个特殊性是,对待别人的作品可以采取完全自由的态度。笔记中往往用压缩的形式叙述当时中短篇故事的许多情节。这些情节往往被改写、补充、完善或者缩写。那些认识价值和文学价值相统一的笔记具有特别重要的地位,如苏轼的《东坡志林》、洪迈的《容斋随笔》、沈括的《梦溪笔谈》等等。

欧阳修之后,苏轼的散文艺术性最高。他在一封信中谈到自己的创作情况:"大略如行云流水,初无定质,但常行于所当行,常止于所不可不止。文理自然,姿态横生。"

在记叙中国古代著名活动家命运的小品文集中,苏轼成功地从同代人所料想不到的新角度观察历史。他不是作为解释宇宙秘密的贤哲,而是作为一个诗人来思考人生、以往的历史、大自然的雄伟等问题。从明朝开始,人们给唐代和宋代八个最优秀的古文作家冠以固定的称号:"唐宋八大家"。韩愈和柳宗元居八大家之首,宋代有欧阳修、三苏(苏洵及其子苏轼、苏辙)、曾巩和王安石。还有一个大作家——欧阳修的同代人司马光

(1019—1086),其写作风格同他们有内在联系,但未正式归入八大家之列,他以写作历史巨著《资治通鉴》而著名。这是一部至宋朝为止的中国通史,是在重新审定的文献和历代王朝史的基础上编成的。司马光是个出色的文章家,文笔凝练、精确。他的著作读起来相当有趣,不亚于任何一部文学作品。至今,《资治通鉴》中还有某些片断被编入文选。司马光的一大特点是完全不使用骈俪体,他是所有文学家中最反对骈俪体的。

与参加古文运动、主张文学要有充实的内容的作家不同,理学家根本反对散文具有形象性,他们认为散文的任务仅仅在于传"道"。第一个批评韩愈和欧阳修追求文学双重目的——文学性和道——的人是周敦颐(1017—1073)。后来,哲学家程颐(1033—1107)和程颢(1032—1085)兄弟把从事文学创作视作歪门邪道。他们不仅否定散文,直至韩愈、欧阳修,而且否定一切诗歌。

程颐自豪地说:"某素不作诗,亦非是禁止不作,但不欲为此闲言语。"他竟毫不客气地举出杜甫的两行诗作为闲言语的例子。

程氏兄弟的观点得到朱熹(1130—1200)一定程度的支持。朱熹是理学集大成者,哲学散文的卓越代表人物。他重新考查了过去的全部文学成就,尖锐批评韩愈、欧阳修、苏轼的创作,但在写作实践中却与自己过分严峻的态度并不一致。



## 12. 十至十三世纪的宋代民间话本

宋代文学家把前几世纪的作品编辑成若干大部头汇集,这是他们在短篇小说领域里的主要功绩。然而,宋代小说体裁本身却出现明显的衰落迹象:公众对它逐渐失去兴趣,大部分宋代小说——传奇——写的是往事,不涉及现实问题,题材是传统的。

新体裁——民间话本——是民间说书人创造的,将近九世纪时就有关于说书人的最初记载。在宋代京城,这类说书人愈来愈多,他们的艺术广受欢迎。他们甚至被请到宫廷里去说唱。

说书人提炼出明白易懂的语言,并编出便于演唱的情节结构。他们开始把过去文学中的情节改写成新的、大众化的形式,这需要他们依靠有学问的"读书人"的帮助。

作为中篇小说(话本)来源的宋代说话故事中,历史传说早就与短篇小说分离开来。而短篇小说本身也非常多样化。

不久前发现的十三世纪文献(罗烨的《醉翁谈录》)详尽记载着宋代说书人的技艺和他们的全部节目。该著列举了一百零九种话本的名称,分类编

排。这些话本分为：灵怪、烟粉、传奇、公案、朴刀、杆棒、神仙、妖术共八目。

许多话本的题目和唐代短篇小说相同。但不应当把短篇小说看作话本的唯一的、直接的来源，因为短篇小说作者自己也不断整理民间故事的情节。话本的作者是不署名的，说书人常常托名读书人为作者。学术界还没有掌握宋代话本的原本，所有的话本都比较晚出，并且都经过不同程度的加工。虽然如此，仍然可以区分出五十部左右被公认为属于宋元（十二至十四世纪）时代的作品。话本的发展应当划分为两个阶段：产生的日期和记录的日期。话本成为一种新体裁则经过了一个很长的过程。

民间话本的语言也是民间的，明白晓畅，人人能懂。中国的学者们认为，民间话本的语言是当时文学艺术语言的基础，这是很正确的。民间话本稳定地保持着经过宋代说书人加工整理过的民间口头创作的特点。它总是以“篇首诗”开始。在真正的民间口头创作作品中，篇头诗是用来吟唱的，随着后来话本变成文学体裁，篇首诗便不再有曲调。在通常很短的篇首诗之后，是话本的引子（入话）。在最古老的作品中，引子由彼此有内在联系的、好像串连起来的几首诗和歌组成，并且同篇首诗不可分割。后来，在引子里出现了议论，最后，引子变成独立的故事，它同主要故事（正话）之间的联系是完全自由的。正话是在引子之后开始的，它常常用说书人对听众的直接招呼语使之更加令人注意，这样一来，就始终能感觉得到说话人的存在。

话本保留了中国短篇小说的传统特点：准确指出事件发生的地点、时间、主人公的身世由来，以掩饰其虚构性。但这丝毫不排除也不限制想象和推测的自由。正话分成若干片断，每个片断必须以诗结尾。诵读诗歌之后，说书人便向听众收钱，如果对钱数满意，便继续讲演下去。

插入的诗歌很少以主人公的身份写出：这种手法是（唐代）短篇小说而不是（宋代）话本所固有的。引子里主要采用著名诗人的诗句，而在正文中多数为劝谕性的二行诗和四行诗谚语，表述说话人对正在进行中的事情所作的评论。皇宫、公园、爱情情节、美女外貌、奇观异景，总之，一切最动人心弦、最优美的情景都采用韵文（骈文）描写，辞藻十分华丽。话本以一首篇尾诗结束，该诗似乎是作品的结论，点明主题。这时，说话人必须考虑到听众的感受，所以篇尾诗也就反映了社会舆论以及当时人们的见解。

话本使文学民主化前进了一大步。它的主人公（主要是城市居民）出身于社会各个阶层，日常生活的背景广阔而多彩多姿。从这个意义上说，话本是时代风尚习俗的一面真正的镜子。它反映人民对人与事的评价，含有大量趣味盎然的情节和天真的迷信。它能满足广大听众（后来是读者）的爱好。如果说过去的短篇小说（唐代传奇）所关注的主要是官吏阶层，那么

· 147

话本则把中世纪整个市民阶层写进文学。说书人抨击残酷的官吏审判不公,残害百姓(《错斩崔宁》、《简帖和尚》);尖刻地讥笑官吏(《拗相公》、《宋四公大闹禁魂张》);保护妇女的恋爱权利(《碾玉观音》、《至诚张主管》)。和尚在话本中成为贪淫好色之徒和皮条客(《五戒禅师私红莲记》)。关于话本的作者,可以说他们迷信,但他们并不专信某种宗教。不过,这也并不妨碍他们按佛教教义来谈论报应问题。然而话本中的反抗是软弱的。当时的人觉得王朝可以更替,封建世界却是永恒的。话本中所揭示的矛盾冲突是无法解决的,于是,故事中的人物和作者就把摆脱贫困和苦难的希望寄托于彼岸世界或者儒家理想的英明法官包拯的干预。

市民文学中受到推崇的不是两个阶层,而是四个阶层:儒家学者(当权的官吏)、地主、商人、手艺人。从汉朝开始,后两个阶层始终被人鄙视。但在宋代,这两个阶层在等级社会中占据了应有的地位,这在市民文学即话本中也有所反映。话本中商人和手艺人开始充当主角。财富和官衔仍是评价一个人的关键性标准,但是在宋代说书人看来,重要的是,主角在个人品德上应当是当之无愧的。

新兴阶层的文学的语言也是全新的。明白易懂的语言扩大了艺术语言的表现力。在文言传奇中主人公的对话都是模仿书面语言的,并且只是为了达意。话本则掌握了再现活生生的语言特点的技巧,虽然由于作者有意识地以言语的"全民性"为目标,而没有使其个性化。文言星星点点地夹杂在儒家官吏的言语和文件中,骈俪韵文则稀疏地运用于描写中,这两种语体中都穿插着诗、谚语和歌。宋代说书人的语言表现手法在中国文学中是极其丰富的。

中国话本写的是一个人一生的故事。故事中的个性特色就同传记一样。主人公是实际存在的人,他生活中的事件是在现实中发生的。因此,话本通常写尽主人公从生到死的整个人生道路。而只有对主人公生活的各个情节的关注出现明显的不平衡时,才显出作者的存在和他的选择,此时话本使人产生的真实传记的错觉才被破坏。话本的特点是关心人的命运,关心人的生活和追求幸福的权利,对这二者,当时谁也没有信心。但是话本形式上的革新是在中世纪认为经久不变的体裁形式内部产生出来的。这种体裁已经存在了六七百年,失去了灵活性,不能再改变形式而最终归于消亡。不过这种体裁中完成的质的飞跃是由后来的文学来消化的。从元代(十三至十四世纪)开始,剧作家们常常把受大众欢迎的民间说书(它们也是话本的基础)改写成剧本。也可以看到相反的依存性:后来编辑的宋代话本往往比元代剧作家的剧本更新,而且情节取决于后者。

在往后的数百年间,戏剧剧目越来越丰富:几乎每一个中世纪话本的

情节都被编出一个剧本，有的还被编成几个剧本。

民间话本的直接继承是文人用口语写作并严格遵守体裁规范的摹拟话本体裁（拟话本）。十七世纪的冯梦龙（1574—1646）、凌濛初（1580—1644）以及其他一些作家的创作，展现出这种体裁极大的表现力。话本对中世纪中国长篇小说的形成起过一定的作用。

可见，宋元民间话本成了培植各种体裁的内容丰富、形式多样的文学的沃土。正是话本完成了文学面向广大听众和读者的决定性转变，有了这个转变，艺术文学才能够抵制理学教条主义者的排挤，即使中国社会统治阶层不予赞许，它也能繁荣兴旺起来。

## 第二章　朝鲜文学

· 148

朝鲜文学是在本土民间创作和中国文化这两个传统的相互作用下逐步形成的。在中世纪时期，朝鲜文学用两种语言创作。朝鲜人借助汉字，用吏读[1]的办法记录本民族的语言，这是用汉语方块字记录朝鲜词汇和词尾的特殊体系。用吏读记录的本族语的文学以佛教为支柱，后者具有充分发达的口头传教传统，并力求用人民能够理解的语言传播教义。佛教被定为正式的宗教。与此同时，存在着汉文——朝鲜化的汉语——写作的朝鲜文学。它得到年轻的朝鲜国家机构的官方支持。

十一世纪初，用汉文写作的朝鲜文学排挤了用吏读写作的文学。早期朝鲜文学的许多作品没有流传下来，因为它被后来官方的儒学所摒弃。因此这一时期文学的面貌只能根据个别的片断来重构。

众所周知，在东亚其他国家的文学中，诗歌的发展比散文早。朝鲜的情况可能也是如此。然而写作年代确凿可靠的早期朝鲜文献却是散文，似乎都是历史著作。据十二世纪的历史编纂学家金富轼的考证，百济于 372 年曾经编纂过一部《书记》（《记事》），高句丽于 372 年编纂过《留记》（《补遗》），而新罗则于 545 年编纂了《国史》。这些文献均已散失。较晚时期的著作也未流传至今，只留下书名而已。

我们所掌握的在十一至十二世纪已经完全定型的朝鲜历史文献使我们能够假定，在朝鲜，用汉文写作的历史散文在十一世纪以前就已存在，其中也包括传记体作品，这可从金大问的《高僧传》、《鸡林杂传》、崔致远的《殊异传》等作品的名称得到证实，但它们均已失传。

---

① 吏读，李朝末年的一种汉语和朝鲜语混合文字，从七世纪新罗时代用到二十世纪初。形式上都是汉字，文句中实词多用汉语、虚词多用朝鲜语汉字记音，语法从朝鲜语。——译注

关于用吏读记录的早期散文，我们几乎一无所知，只知道薛聪（七世纪）翻译过儒家经典著作。然而他用吏读写作的作品也已经失传。

只有官方的石碑流传至今。其中的一块立于公元414年，是颂扬高句丽广开土王的；另一块（四至五世纪之交）上描述了北方扶余国王牟头罗的功业。这些铭文中有关君主功绩的描写和对民间传说的加工改造，都是按照儒家史学传统的手法进行的，显然，儒家的这种传统当时已经确立。可以假定，它也是早期历史著作必须具备的。

保留至今的有一篇于九世纪刻在石上的庄严的对天誓文。有两个人立誓恪守儒家忠君的原则，无论在太平盛世或乱世都要做个有德行的人。同时还保留了若干刻于石上、寺钟上、佛像上和石柱上的佛教碑文（最早的碑文被确定为产生于五世纪中叶）。这些碑文很简短，内容主要为公文。

由此可见，保留至今的最早作品就是碑文，就其类型而言与中国官方断代史中的传记相仿。在这些碑刻中，于五世纪前后逐渐规定了人的品格的标准。儒家思想按照人们作为家庭、社会、国家的成员对他人履行这种或那种义务，而把人分为一定的类型。历史学家只是把确定某人作为一定类型的代表，如君主、臣下、孝子、贤妻等等的种种事例写入他的传记。儒家传统在利用当地民间故事材料之时，不仅将这些材料分成“可信的”和“查无实据的”，同时还对其进行适当的合理的加工。

七世纪至九世纪，由于同中国甚至同印度的广泛接触，佛教的地位大大加强，在朝鲜产生了由本民族的注释者阐述佛教教义的传统，后来还出现了多种多样的哲学著作。

许多朝鲜和尚到中国的寺庙取经，而有些和尚则远至印度。其中一位叫慧超（七世纪）的和尚不仅作为佛教的宣扬者名垂史册，同时也作为《往五天竺国传》的作者而为后世所知。可惜这部著作已经失传。由于敦煌的
149 ·
发现，这部著作才以经过九世纪初中国作者删改的缩写本形式为世人所知。

佛教徒们想必经常利用当地的民间口头创作。这一趋势可以从流传至今的十一至十二世纪的朝鲜文献中清楚地看到。有趣的是，在流传下来的中国佛教早期的文献中，也可以发现取材于朝鲜民间创作的痕迹。例如，在中国的作品《法苑珠林》(668)中引用了朝鲜有关扶余国奠基者的传说，作为信仰因果报应和命运的佛教论题的实例。

可惜的是佛教的宣讲文没有流传下来，不过据日本游方和尚元仁（九世纪）证实，当时佛经的宣讲文是用朝鲜语写的。

早期朝鲜诗歌的发展既靠朝鲜语，也靠汉文。用朝鲜语写作的诗歌现存二十五首，称为乡歌或词脑歌。它们见于稍后的两部古籍——《均如传》（十一世纪）和一然（十三世纪）的《三国遗事》。

《均如传》中附有著名高丽僧人均如(917—973)以佛教题材写作的十一首乡歌。这是为了在诵经仪式上用朝鲜诗歌代替汉文文本而写作的。《均如传》中引用了均如为自己的乡歌所写的前言,前言直接谈到作者想利用乡歌这种民间诗歌形式向众生宣扬佛教思想。

《三国遗事》载有十四首各种性质的乡歌,其中有民间口头创作的作品,如《处客歌》、《献花歌》、《薯童谣》。在叙述中夹杂着的关于寻找妻子或为她而与害人的力量斗争的故事,显然都是早期叙事诗中散文和诗歌交替出现的不可或缺的部分。

在乡歌存在的晚期,出现了一种用朝鲜语创作的世俗诗歌,其中有几首典范之作得以保留至今。它们是《慕竹旨郎歌》、《赞耆婆郎歌》、《怨树歌》。这些诗歌显然都是作者个人的创作。在保存下来的世俗诗歌作品中,中国诗歌中的形象性起了很大的作用。例如,在花郎竹旨郎的传记中,有一首由他的学生①写的乡歌:

忆逝春兮忆花郎,
不得见兮心悲伤。
君之容貌恍如昨,
时光无情已流淌。
但愿昔日重又回,
你我如前再相晤。
呜呼吾心永思君,
未知所择终生路。
容我坦然梦乡游,
陋巷蓬间得安生?

在九至十二世纪中国诗人的作品中经常出现"蓬草陋巷"的诗歌形象,它象征着没有做官的书生过着贫困的生活。在描写忠谈法师的乡歌中,出现了常青的柏树这一形象。它比喻着一位在乱世中洁身自好、坚贞不屈的男子的高尚品德。而《安民歌》则完全援引中国哲学家孟子(公元前四至前三世纪)的格言而写成。

乡歌大概有时可以吟唱,有时可以诵读(在佛教的仪式上)。正如后来用朝鲜语写作的诗歌一样,乡歌一般是不押韵的。总的说来,对乡歌的结

① 诗的作者为七世纪末著名诗人花郎得乌谷。——译注

构我们知道得很少。后期的乡歌通常由三个诗节组成，这种类型的诗作对以后的诗歌产生了重大的影响。

在统一的新罗王国（七至十世纪）用汉文写作的诗歌也有所发展，而中国唐代杰出诗人的影响更是促进了它的发展。在中国的帮助下统一了朝鲜三国的新罗统治者为了不至于在强大的邻国眼里显得缺乏文明，便积极提倡用汉文写诗。新罗女王真德赠唐高宗的五言诗《太平颂》（650）就是明证。当时朝鲜宫廷派遣许多青年到中国学习，培养具有中国文学和哲学知识的人才，回国后按中国的方式为国家服务。这一时期涌现了不少用汉文写诗的大诗人，但岁月留给我们的姓名和作品却寥寥无几。

保存最为完整的创作有九世纪的诗人崔致远（857—约 915 年）的作品，150・诗人长期在中国居留和学习。他在中国中举出仕，并开始写作。崔致远回国时新罗国内已经开始内乱，国势衰微。崔致远只得弃官到伽倻山（今庆尚道）佛寺隐居。

崔致远熟谙中国诗的形式，掌握中国诗的音律和形象。例如，他仿李白《静夜思》的音律写了《秋夜雨中》一诗。他描写朝鲜舞蹈和假面舞的七言绝句很为世人所称道。这是唯一保留下来的当时描写民间表演的诗歌。国家的动乱和内讧使诗人忧心忡忡，他描述人民的不幸，幻想着关心庄稼人的圣明君主的出现。

日暮吟诗思无限，
远山近河收眼底。
官府不关民痛痒，
渔夫隐士唯风月。

崔致远也创作了朝鲜最早的抒情山水诗的典范之作。他的创作在极大程度上决定了朝鲜汉文诗的进一步发展。

公元十世纪，朝鲜建立了中央集权的封建国家高丽王朝，它与中国宋朝有着密切的关系，从而加强了汉文文学的地位。十一至十二世纪的作品中久负盛名的只有一部散文文献——金富轼的《三国史记》（1145），而在二十世纪发现了上述十世纪朝鲜主要佛教教派长老均如的一部传记，这部传记是由赫连挺于 1075 年撰写的。

《均如传》是叙述一个苦行僧从诞生之日起到去世为止的“全传”型传记。这种形式的传记写得极为详尽，其中的苦行僧作为国王的仆人出现，并叙述了他对教理的贡献等等。传记写得正经而庄重，看不出戏剧性和趣味性情节。它塑造了一个苦行僧的伟岸不朽的形象，一个理想人物的形

象，这一形象自始至终屹立于整部作品之中。

《均如传》全书分十章，有明晰的脉络。脉络的每一部分都有故事情节或按年代先后排列的非情节性资料。《均如传》证明其作者具有非凡的文学技巧，同时也说明了十一世纪朝鲜散文的高度水平。

赫连挺的《均如传》并非这个时期创作的关于佛教僧侣的唯一的行传。赫连挺本人在《均如传》中就曾经提到，有一个叫康惟显的人根据宫廷记载编过一部关于均如生平的较早传记。同时在朝鲜还有继金大问的《高僧传》之后的其他一些传记。

官方的历史编纂也有所发展。朝鲜有官立的“史馆”，内设“太史”的职务。官方编纂的史书中最著名的一部著作为十二世纪上半叶担任这一职务的著名大臣金富轼所编纂。

金富轼的这部著作是按中国同类体裁标准，仿效司马迁的《史记》写成的。他也像司马迁一样将自己的这部著作称为“史记”，并按司马迁的体例给整部著作的各个部分定名。它与司马迁的《史记》主要的共同之处是，金富轼也不是写一个朝代的历史，而是写直到十世纪中叶为止的朝鲜各个国家的通史。

《三国史记》(1145)由四部分组成：“本纪”包括新罗(十二卷)，高句丽(十卷)和百济(六卷)部分；“年表”；“志”包括悼亡，祭祀，音乐，车辆，服饰，建筑，地理，职务，官职等；“列传”(十卷)。作者通常在每一卷的结尾就自己所写的事件发表评论。

本纪和列传最富有文学趣味，因为这些部分总会塑造一个历经整个中世纪朝鲜文学的标准人物形象。

这部历史文献的主人公——统治者(王)是放在家庭和国家的环境中加以描写的，文献塑造了理想中的圣明君主的典型形象。国王从诞生之日起，一举一动都打上了不凡的印记。例如，金富轼在描写新罗国脱解王诞生的情景时，利用了王后含达婆生下一枚神奇的蛋的传说。这枚蛋被藏在盒子里，投入大海之中，漂到新罗海岸，于是一位神奇的男孩破壳而出。这位未来的国王由一个普通妇女养育成人。他美貌英俊，“才智超人”。作者有意将主人公起初安排在一个普通的环境中，这样可以更明显地表明国王的崇高使命，因而他能幸运地摆脱险恶的环境，最后成了国王。



国王必须恪守孟子所教导的原则：“诸侯之宝三：土地，人民，政事。”与此相应，金富轼将国王分作两类：明君和昏君。在明君的统治下风调雨顺，五谷丰登，因此人民丰衣足食，四海升平，国泰民安。于是诸侯称颂：“此乃大王至德所致。”而国君却答道：“此乃尔等大力协助治理所致，寡人何德何能?”

理想的国君关心人民的疾苦，例如，古代的一位贤君琉璃王："春，十一月，王巡行各地，路遇一饥寒待毙之老妇，王说：'孤王无能，虚占君位，漠视民情，致老幼贫困至此，皆孤之罪也。'"于是他脱下自己的衣服盖在老妇身上，然后给她端来饭食，并下令把这地区所有的鳏寡孤独及老病无以为生者统统找来，供给他们衣食。昏君则不理朝政，因此国内灾害频仍，庄稼人赤贫如洗，难以果腹，叛乱此起彼伏，世风日下。在描绘国君的臣民时，同样也制定了一定的准则。他们的基本美德是：在任何情况下都要为国尽忠，为国家的利益服务。诸侯的忠诚有多种多样的表现，但在金富轼的作品中，诸侯首先要建立战功，不仅要英勇善战，而且还要足智多谋。还有另一种臣仆的形象——贤良的谏官，他必须不顾失去国君的恩宠，敢于劝阻国君，避免轻率、不智的行为（例如薛聪）。如果说，英雄人物具有民间创作的色彩，那么贤良的谏官的形象则体现了儒家忠君的观念。史书中的道德训喻倾向、对人的社会存在的意义的思考以及人在国家中的使命等等均来自儒家学说。

十一至十二世纪用吏读文字记载的朝鲜语散文中有三篇佛教铭文。其中两篇（1010 年和 1085 年）系简短的日常事务性铭文，而第三篇（1031）则是含有描述成分的长文，记载了有关建筑通度寺（今庆尚道境内）五层石塔的经过，该塔的建造是为了庆祝国家及其君主的长治久安。

尽管铭文无疑具有佛教性质，但其对太平盛世的描写却呈现出儒家传统的特色：诸侯协助国君的英明治理，人民安居乐业，国家富庶，连年丰收，一派太平景象。所有这一切，以及对所述材料的恰当处理，均与《史记》的风格极为相近。

十至十二世纪从事汉文诗歌创作的诗人有朴寅亮、崔承老、郑知常等人。我们只能根据第二手的资料来评论这些诗人，因为他们的大部分诗作已经失传，而有关的生平材料又十分缺乏。

著名诗人郑知常（卒于 1135 年）是朝鲜最早具有道家思想的诗人。这种思想在十二至十四世纪的抒情诗人极为常见。他的诗充满着冷静的观察，歌颂隐居生活（《古道空悠悠》）、淡泊的欢乐、饮宴、美酒（《醉梦江南》），另有关于离别的诗歌《大同江》等等。

诗歌留存较多的要算是金富轼。他不仅仅是位历史编纂家，同时也是感情丰富的抒情诗人。金富轼是十二至十四世纪儒学的先驱者之一，这一流派大大影响了后来整个朝鲜诗歌，直至十九世纪。十至十二世纪的朝鲜语诗歌几乎全部散佚，只有一首用吏读写的乡歌流传下来（《悼二将歌》），它歌颂两位忠诚的大臣在战斗中救出了高丽王朝开创者王建的性命。这部作品的创作者被认为是睿宗（1106—1122 年在位）。十五世纪的一部文献

证实，还有一首歌《布谷鸟》也是他的作品。

十三世纪正值中央集权制削弱、蒙古人入侵朝鲜时期，朝鲜社会的思潮发生了重大的转折。许多有文化素养的人对与强大的国家体制有联系的儒家理想感到失望，转向道家，放弃功名利禄，离开社会投向自然界，这就为汉文山水诗的繁荣提供了土壤，从而产生了“竹林文学”这一诗歌流派。这一名称也是模仿公元三世纪时中国文人团体“竹林七贤”的。朝鲜有好几个这种倾向的诗歌团体，影响最大的是“海左七贤”，其中有林椿、吴世才及当时的其他诗人。这一流派的最重要代表当推李仁老。他仿照陶渊明《桃花源记》的主题创作的《智异山青鹤洞记》是“竹林文学”的纲领性作品。李仁老逃离贫困和骚乱的世界，寻找着某种人们生活得和谐安宁的乐土。 · 152

与此同时，诗歌中的另一流派也得以发展。它反映了一种对生活更为积极的、可称之为暴露性的态度。这一流派的出发点是上述儒家的观念，即上至君主、下至庶民均须与自己的使命相称。

诗人在批评治国不善和贪官污吏的同时，常常用某一“太平盛世”来与他们所处的社会相对比。在“太平盛世”，朝鲜各国的开国之君根据古人提出的“治国原则”英明地处理政事，因此叛乱不生，官吏恪尽职守，百姓安居乐业。和中世纪任何社会一样，文学中的这种伦理理想和政治理想的探求，往往转向往昔，促使诗歌去描写人民的生活，因为人民的贫困总是被看作虐政的必然结果。

这一流派的重要人物是李奎报（1169—1241），他从年轻时起就作为当时最有才华的诗人之一而闻名。在叙事诗《东明王篇》中他向往朝鲜的古代，试图从中发现贤君的理想；而在《天宝咏史诗》（四十三首）中他则断言，国事的可悲情况是朝廷的政治与古代圣人嘱托的治国原则不一致的结果。诗人同时描绘了人民贫困的景象，从而使其诗歌具有巨大的揭露力量。其中有许多诗歌描写了农民生活的苦难。那些靠农民的劳动养活的无耻之徒越来越富，却只考虑自己的私利。他们不尊重国家赖以生存的农民的劳动。贫穷和苦难是颠连无告者的命中注定（《孀妪叹》）。世风日下，以至于人与人之间最神圣的关系也遭到破坏：母亲竟然抛弃自己的孩子（《弃儿记》）。

李奎报的创作以题材多样化而著称。诗人在诗歌中描述了蒙古人的入侵和国家遭到破坏（《九月初六日》）。其大部分诗作遗产为山水诗，以及歌颂酒和爱情的诗。李奎报是朝鲜最先写作爱情乐府（《残花歌》）的作者之一。

看来这一时期的诗歌中独具一格的传统相当活跃。这一传统的追随者用朝鲜文写下这些作品，尽量使它们不被人们遗忘。然而，遗憾的是，保留

至今的只有很少的一部分。我们知道名称的约有六十首，而留下全诗的则不超过二十首。

高丽时期用国语写作的朝鲜诗歌被后人称为歌谣，有各式各样的体裁。歌谣中有短歌，只有几行，也有分成三节的，从结构和长短看与十行乡歌（乡歌中最长的一种）相近，还有多节的和不分节的，可长达四十行，甚至更长。

与乡歌不同，歌谣是世俗的作品。在形式和主题多样的歌谣中可以举出十二世纪的郑述写的《郑瓜亭曲》，失宠的诗人在诗中表明了对国王的赤胆忠心；在《长石歌》中也歌颂了对国王的忠诚。歌谣中的批判锋芒和汉文诗及历史著作相一致。例如，在《牛大吼谣》中诗人批评了在国家危难时期不问朝政的恭愍王。流传至今的朝鲜语诗歌中有不少优秀的爱情诗，其中有情调忧伤的作品，如《西京别曲》，是一位与情人分别的少女的歌，另有欢乐愉快的歌曲，如《满殿春》、《双花店》（《饺子馆》）等。抒情歌谣就其艺术形式和诗歌手法而言，和民歌极为相似。

153 ·

乡歌和歌谣证明朝鲜文学有着强大的、独立发展的诗歌传统。这一传统一方面依赖民间创作，另一方面又与中国诗歌互相影响而不断巩固和发展。

十二至十四世纪用汉文写作的朝鲜散文的一种新样式——小型作品稗说（相当于中国的稗说）逐渐发展起来。其中许多作者均为著名诗人：李仁老、李奎报、崔滋（1188—1260）。他们的作品是微小型叙述作品的汇编，作品不加标题，互相关联。稗说集通常卷帙浩大，多达十卷，有时可能更多。稗说内容丰富多样，包括民族志性质的札记，著名将领、诗人、画家的生平轶事，某首诗的写作过程，对自然界的描写，趣闻等等。每一篇短文都很完整，单独成篇。

稗说文学反映了时代的普遍倾向，即十二至十四世纪出现的从道家立场重新审视流行的儒家对人的观点，因为此时作家对人的出仕做官的活动已不感兴趣。在稗说中，主人公往往被描写成趣闻轶事的参与者，或者描写他在欣赏大自然之美时欣然赋诗。然而主人公毕竟是历史人物，而其形象仍旧具有理想的性质。山水在艺术散文中开始成为描绘的对象。吸引着文学的注意力的暂时还是自然界“理想的”、象征的美，但是这种山水风景受到地理上的限制，并且是静态的。

稗说文学的出现说明了描写性成分有所发展，同时也说明人们对引人入胜的紧张情节产生了兴趣，从而促使文艺散文同历史著作分离。与此同时，艺术要素在一定程度上渗透到十一至十四世纪的历史散文中：“非官方历史”（即中国所谓野史）得到广泛流传，这是一种特殊形式的历史著作，通

常由私家撰写。

这一类作品中最引人注目的文献是上面已经提及的由佛教大师一然写作的《三国遗事》(1285)。他给自己提出的任务是收录以往历史著作(首先是金富轼的《三国史记》)所不收的文献。他利用了源于民间创作中的有关国家的奠基者诸王的诞生、城市和庙宇的兴建的神话与传说,以及诗话故事和奇闻轶事等等。一然从"古代作品"和民间口头创作中仔细收集并记录了朝鲜人民艺术创作的典范作品。

在一然的作品中,除了符合儒家责任观念的人的标准形象外,还塑造了另一种人物形象,反映了特殊类型的处世态度。在这种处世态度中,佛家和道家对人的理解结合在一起,把人理解为不依赖于社会的,不受社会关系及其一般准则所支配的独立存在。这种观念进入文学,显然反映了十二至十三世纪朝鲜社会思想的转变,由此使人普遍向往道家思想。十二至十三世纪文学关注脱离官方的相互联系、不受政权控制的人,倾向于描写引人入胜的意外的事件,从而为情节性文学的进一步发展开辟了广阔的前景。

尽管《三国史记》和《三国遗事》性质不同,但描写人的原则未变。《遗事》中的人和先前一样,是历史人物或虚构的历史人物(即使是虚构的历史也被置于历史的范畴之中)。人物的形象是理想化的。他或者是在儒家对人的观点以及人在国家和家庭关系中的地位的观点的熏陶下成长的(试比较关于忠君的金堤上的故事或卖身为奴以养活双目失明的母亲的孝女的故事),或者是在道家和佛家不受社会关系约束的人的观念影响下成长的。对人物和事件的描写都是单面的,人的内心世界没有引起这一时期文学的注意。

在一然的作品中可以看出描绘人的外表的最初尝试。他笔下人物的每一个特点都是象征性的,是有寓意的,并使人想起某种熟悉的面貌。例如,殷代天乙的身材是魁梧高大的同义词,未来君王的威严面容被比作"汉高祖的龙颜",眼眉则与唐高祖的"八尺须眉"相仿。这些"特征"的组合代替了这个时期文学中的肖像。这一手法也运用于对人物的道德精神面貌方面的评价。只要一提起某某人很像桀、纣,读者马上就明白这里谈的是暴君。后来这种比拟的方法经常运用于朝鲜文学。

朝鲜文学史的第一阶段以艺术散文作为文学创作的独立领域的出现而告结束。这一时期是朝鲜文学的形成阶段,其重要意义正在于此。正是在这一时期形成了文学的基本特征,它贯穿于以后的整个文学史之中。　·154

这些特征形成的原因是:朝鲜中世纪文学的产生是两种文化传统相互作用的结果,一种是朝鲜初期没有文字的文化传统,另一种是为东亚所共同的有文字的文化传统,即中国的文化传统。这首先反映在中世纪朝鲜文

学的双语性之中，这种现象从文学发展的第一阶段即可见到。

一直延续到二十世纪，传统学问的全部文献（历史的、哲学的）都是用汉文写作的。早在第一阶段，受儒家传统影响的刻画人的原则以及创作作品的方法，就已进入朝鲜的作品之中。然而朝鲜作家在自己的无情节的作品中纳入了口头文学传统的材料（例如，关于国家奠基者的有情节的传说和杰出人物的故事），同时也采用了祖国历史的资料，援引了文学创作中朝鲜语的范例。朝鲜民族资料的使用构成了用汉文创作的作品的特殊面貌，尽管这些作品没有一定的情节。

朝鲜曾经有过用汉文创作的极其出色的诗歌。从十一世纪起国家就正式赋予用汉文写作的文学以"高级"文学的地位。

与此同时，在朝鲜的土壤上成长出另一种文学，佛家和道家关于世界和人的观念促进了它的形成。在这一方面的朝鲜文学中，地方民间创作传统（包括神话、不足信的传说、故事）非常明显。稗体小说和某些佛教僧侣传记也属于这一范围的文学。

用国语写作的书面文学起初用吏读文字记录，而从十五世纪中叶开始便使用朝鲜语言字母。其中同样显示出两种文化倾向的互相渗透。

在用吏读写作的散文中这种现象表现为对历史著作风格的影响，在诗歌中则表现为逐渐掌握来自中国佛教和世俗传统的优美的文学形象。在这样的文学中民族倾向起决定性作用，这是十分自然的。这一时期在用吏读写作的文学中形成的两类文化传统的这种相互作用，对于以后即中世纪后期用国语写作的朝鲜诗歌（时调、歌辞），都产生了很大影响。

随着艺术散文的进一步发展，文艺性体裁本身开始占据越来越重要的地位。这种艺术文学逐渐接受了形成时期确定的基本特点。例如，对较晚期的朝鲜中篇小说和长篇小说来说，毫无疑问，起影响作用的是十二至十三世纪散文提出的描绘人的原则、艺术散文的"仿历史"风格、训喻意义等等。以后的诗歌不仅继承了乡歌中形成的中国文学形象的成分，同时在某些体裁中发展了古代国语诗歌提供的结构上的多样性。

朝鲜文学后来摒弃了这一时期所具备的一系列特点。因此，古代民间创作——早期国家奠基者的传说——的影响只表现在十四世纪以前。所有这一切不可避免地与文学的发展密切相关。

## 第三章 越南文学

越南境内的青铜时期文化有过相当大的发展，它的繁荣时期为公元前五世纪至公元前二世纪，以东山文化著称。

东山文化遗址有助于人们了解当时越南国内居民中流行的古代神话的某些特征。大型青铜器皿刻有图案花饰，描绘巨舶上的航海家、长喙鸟、鳄鱼（看来是图腾动物）。其中有一个用于祭礼仪式的器皿，它的盖子的中央部分线条清晰地画着一个风格化的太阳，这证明古代越南人有过关于太阳的神话。青铜浇铸的男女雕像则代表着与祈祷丰收有关的仪式和神话。举行仪式用的大铜鼓上的图案，一般被认为是再现了埋葬仪式和关于死亡及阴间的神话观念。



建在独柱上的佛庙 河内 十一世纪



看来，创建东山文化的先民正处在阶级社会形成的阶段，他们的主要劳动是灌溉农作。东山文化的研究者在越南各个山地民族的物质文化中找到了与之相似的事物，这些民族，包括埃地，还处在社会发展的早期阶段，他们给世界提供了风格独特的史诗故事，其中表露了人类童年时期的天真感情。埃地族《丹尚传说》中的主人公反对母系氏族的习俗和神灵的意志。丹尚同时也是给人们搞到稻谷和教他们从事各种手艺的导师。他试图娶太阳女神为妻，结果死在"黑脂树林"（阴间的象征）。

数千年前，在越南领土上已经形成了文郎部落联盟。

阶级社会和国家的形成，应当不晚于公元前三世纪。公元前二世纪中国的西汉王朝吞并了这个国家，但政权长时间内继续留在地方贵族（雒王和雒侯）的手中。在中国入侵以前越南是否有自己的文字，仍然是一个有待解决的问题。在青铜时代的文物上目前尚未发现文字符号的遗迹，尽管装饰图案可能就是一个密码——神话记载。然而新生的国家是不能不需要文字的。

历史学家认为，交趾（中国统治时期这样称呼越南）处于十字路口，在印度文明和中国文明之间起着中介作用，这里的人们在公元一千纪中期阅读的是文言和梵文。

到六世纪末，佛教灭喜禅派在交趾传播了它的影响，在这方面，南印度僧人毗尼多流支有着不小的功劳。

佛教吸收了地方偶像崇拜的成分，适应了越南国内的条件，从而逐步获得了稳固的阵地。

学术界发现越南文字的最早文献（汉文文献，即古汉语标准语“文言”的越南化文字的文献）产生于十世纪，当时越南终于摆脱了若干世纪以来中国统治的桎梏。也还有关于更早期汉文文献的记载。汉文与佛教及中国教育制度一同传到这里，“归化”成越南封建国家的正式书面语。越南诗人写的诗虽然反映出越南的实际，以越南社会的需要为出发点，但他们更倾向于比越南发达得多的中国文字及其经验，首先从唐诗（七至九世纪）中吸取形象、比喻，借用唐诗的创作方法，喜欢运用文学典故。

同时通过占婆国（在印度支那半岛东南部，该国文化受到印度相当大的影响）的媒介，而且由于佛教的原因，越南人也开始涉猎印度文化。风靡于南亚和东南亚各国的《罗摩衍那》，中世纪时也流传到越南，十五世纪就有了它的手抄节本。有理由认为，关于黑天的一系列神话对十五世纪的越南小说产生了影响。

156·

至于越南人的古代民间文学，则可以利用流传至今的更晚时期的片断记载，对其得出大致的印象。《越甸幽灵》（十四世纪）和《岭南摭怪》（十五世纪，岭南是越南古称之一）记录了更早期的民间文学。在《岭南摭怪》的序言中，这部民间文学文集的编纂者武琼（十五世纪）证明，该作品所采编的内容“早在李朝和陈朝就由才高之士所记载”（李朝，1010—1225 年；陈朝，1225—1400 年）。

武琼与这类汇编的其他编者一样，当时也认为传说和神话是某种可靠的、理所当然的东西，能用来补充越南人对他们以往历史的看法。他对民间文学传统作了颇堪玩味的评估：“从黑发童子到白发老人，人人都能转述这些故事并喜爱它。”

毫无疑问，落到武琼手中的材料在他之前不止一次地被别人传抄和改写过，对此他也坦率承认。

有理由认为，《岭南摭怪》记载了神话、童话和传说，它们有的出现在摆脱中国统治之前（即早于 939 年），有的属于更晚时期。

许多传说、神话和童话情节的发生时间都安排在某个远古时代（“史诗时期”）——半传说的雄王朝统治时期（雄王时代被现代的越南历史学家确定为公元前二千纪至前一千纪）。雄王的统治时期要作为早期越南国形成的远古时代来理解。

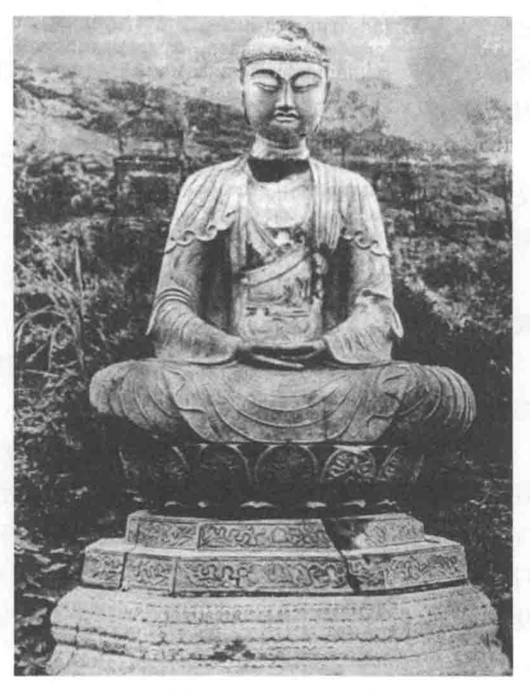
描述雄王时代的作品汇编既有性质不同的作品，也有不同时期的古代内容成分的作品。这个系列的作品以雄王建立并统治的古越南国家的传说为开篇。传说中交错出现古越南人的神话观念及其跟异族侵略者作斗争的

历史回顾。

貉龙君(貉,起源于貉越部族,即原始越南人的名称)作为神话人物出现,因为他是越南民族的始祖,他也扮演着"文化英雄"、人民启蒙者的角色。貉龙君教会人民种稻和养蚕(他在这方面完全像其他部族的"文化英雄"),但除此以外,阶级规范也被认为是他在较晚些时候确立的。

反抗中国统治的斗争在传说中也被赋予了神话色彩:"南方地区的人由于受北方人的压迫,再也不能像先前那样安宁地生活",于是求助于貉龙君。跟异族人的冲突被描绘成貉龙君为争夺美女妪姬的战争。这样一来,在传说中就编进了为争夺妻子而战的古老情节,这是早期英雄史诗文献中最典型的情节。但貉龙君与敌人斗争的方式非同寻常:他变成"成千上万的妖怪、凶神恶煞、龙、蛇、虎和象"来吓唬入侵者。在这方面可以听到前佛教时期越南人的信仰的回声:"妖怪"和"凶神恶煞"在这里是作为越南人的保护者出现的。在十至十三世纪和更晚些时候,"多神教"崇拜在越南仍然存在,而且时遭迫害。十四世纪初儒士李济川训谕道:"不应该在陷入迷途的同时,又祭祀各种凶神、妖怪、魔鬼。"

传说中讲到,妪姬美女同貉龙君结婚后,"生下一个口袋",过了六七天"口袋"破裂了,原来里面有一百只蛋,每只蛋中出来一个儿子。这一传说显然与貉越的图腾标志有关,貉越的图腾之一是一只鸟。一百个儿子分开了,散居各地,一半随父亲到海边,另外一半跟母亲留下来。这一传说很像芒族人熟知的故事。芒族住在越南山区,并在语言和文化上很接近越南人。在这个情节中无疑可以听到对于远古时代人口迁移的历史回忆的回声,但这些回声是以独特的方式概括反映在古代越南人的思想里,加以人格化并作为人们之间的血缘关系呈现出来,这是神话思维的特有现象。



阿弥陀佛的塑像　十一世纪

我们在关于勇士扶董的富有诗意的故事中发现另一类型的文艺概括。扶董颇像成熟的

史诗英雄，可以将他同壮士伊里亚·穆罗梅茨[①]相媲美。扶董三岁“还不会说话，总是躺着，不能起身”的情况很像伊里亚·穆罗梅茨的“坐着不动”。在这篇勇士故事中民主特征是很明显的：扶董似乎是个什么事情也不能做、毫无用处的少年，但在国难当头的危急时期，他像勇士般地突然说起话来，不知所措的雄王简直不能与他相比。扶董是一个概括的形象，体现了力量和军人的勇敢精神。为了纪念扶董，十世纪时朝廷封他为“天王”，为他建造了纪念性的庙宇，每年举行庆典，同时有戏剧表演和歌唱颂扬扶董的歌曲。

在雄王—文郎国时期的一系列故事中，有因嫂嫂的过错使两兄弟发生不和的童话故事，争吵的结果终于使哥哥变成一块石头，而弟弟变成槟榔树，缠绕在树上的是变成枯藤蒌叶的嫂嫂。流传至今的一个十五世纪抄本的渊源性结尾被复杂化了，看来，后来的意图是要把童话故事变为宗教传说。可以证明这一点的是具有文化英雄特点的雄王形象：他首先发现了蒌叶的性能，而且国内出现了咀嚼蒌叶的风习，作为遵从他的意志和命令的表现。

关于在金龟帮助下建造古螺城、公主媚珠爱上了年轻的人质仲始的爱情传说的创作时期已经大大晚于雄王时代。传说中作为岳父的国王和驸马之间的冤仇这一古老的故事情节，以及公主所处的两难境地，都被用来解释统治者安阳王的失败及其国家的灭亡。传说中的冲突充满着紧张情节，因为少年人质是万恶之源，他爱着媚珠。

在越南民间文学的早期记载中，有公元一世纪领导反抗中国封建主起义的女将征氏姐妹的传说。传说以史实为基础，反映出妇女在远古时代东南亚社会生活中所起的积极作用。

早期越南民间文学记事中记录下来的古代民间故事，成为后来作家们取之不尽的情节和主题的源泉。

十至十二世纪的越南文学是在越南获得独立、建成中央集权封建国家的条件下逐步发展起来的。

这时统治越南的是封建主，即世袭贵族，他们以佛教僧侣为靠山，这些僧侣中很多人有贵族血统。十一世纪，奉祀地方神灵和敬若神明的英雄的庙宇迁往首都，这是中央集权国家建成的标志。新的社会力量——儒士，他们中间产生了许多公职人员——刚刚开始形成。首都建立了孔庙(1070)，设立了儒学的“国子监”，连王位继承人也在这里学习，稍晚些时候还确立

① 俄罗斯十二至十六世纪壮士歌中的主人公之一，勇士。——译注

了授予学位的科举制度(从1075年起)。正如史书记载,十一至十二世纪的考生要会"诵读佛经、默写古代诗篇和解答算术题"。这一时期还设立了翰林院,负责草拟诏书,委任通过考试的官员。　·158

儒学和佛教不可能永远和平共处。儒士逐渐转入进攻。他们猛烈抨击的当然不是佛教学说,而是无所用心的和尚。直至陈朝时期,佛教僧侣才愈来愈多地被儒士从政权中排挤出去,儒士的思想影响也随之逐渐增强。

我们发现了一批十一至十二世纪的绝非只有文学用途的书面文献(全都用汉文书写):编年史和历史记事(只以片断形式流传至今),佛教僧侣对僧徒的训诫,将领的檄文,命令和书函,以及寺庙石碑和寺钟上的铭文。其中某些文献为了便于记忆而采取了诗歌的形式。不久前考古学家在古都华闾地区发现的八角石柱上有佛教格言的铭文,其中说到973年建造了一百根这样的石柱,这件事是很有意义的。

十二世纪初的汉文铭文证实了越南书面文学的民族来源,证明了它与越南神话和民间口头文学的情节和形象,与越南民族文化传统的生动和有机的联系。在队山宝塔的石碑上由枚功翮所作的铭文(1121)中描写了越南人传统的节庆和佛教圣地前举行的戏剧表演,演出情节涉及越南神话和民间故事中的人物。碑铭中提到的古代神灵有越南人的保护神金龟,还有鸟和鹿(其图像是东山文化的青铜器上常见的)。

十二世纪初的碑铭文物是一种复杂的综合性质的现象,从各个方面反映出当时书面文学的传统——从历史散文、生活散文、传记和宗教哲学文章直到骈文、诗歌、歌谣。碑铭上铭刻了理想统治者、军事长官、佛教人士的形象,刻画了他们在官方场合和伟大事件发生时刻的形象。传记一般都有佛教的宗教哲学性质的序言("万法归一")和描述部分,描述部分中与佛教世界观相反,可以生动地感觉到对传记和历史的兴趣,形象地再现了某些历史人物的功勋和业绩。统帅李常杰(1019—1105)的战友法宝说,著名的将官"身陷尘世操劳,心系佛教学说",并说在他的指挥下"军士一举夺取三个县和十二座城堡,易如攀折树上的枯枝"。

统治者李太祖的《迁都诏》写于1010年,时值越南再度获得独立并日益巩固时期,其中充溢着巩固越南国家、对自己的力量充满信心的热情。

建立强盛国家的思想在李常杰统帅的诗篇中是很明确的。根据传说,1076年,在战胜中国军队的大战之前,他向大越(越南)军队发表了他著名的四行诗,其气魄之大与《迁都诏》的风格接近:

南国山河南帝居,
截然分定在天书。

如何逆虏来侵犯，
汝等行看取败虚。

在诗篇的强烈节奏里，这位威严的统帅表达了他对爱国主义的理解，在他的观念里忠君思想和蔑视那些违反天意因而应该遭到惩罚的敌人的思想是分不开的。值得一提的是，儒学的“天意”观在诗中变成了具体而形象的道教的“天书”，天书中的言辞成为大越边界不可侵犯的思想依据。

另一种风格，即感情充沛、富有哲理、饱含寓意，则是佛教僧侣诗所特有的。诗中描写了对自然美景的细致理解和对人生短暂的沉思。在摆脱了中国桎梏以后的最初几个世纪里，越南君主依赖的是佛教僧团的威信，因为僧团宣扬的准则是提倡不抵抗和清心寡欲以求达成正果——这一准则却被封建主巧妙地利用了。李仁宗(1066—1128)在一首议论万行和尚的诗中写道：“人君执杖坐京山，城池稳固若金汤。”

159·

佛教僧侣宣扬尘世一切皆如梦境，与此同时，在他们的训诫诗(独特的诗体布道总结)中则对佛教哲学箴言作了富有形象性和联想的定义，因为正是这种定义才代表达到真理之路。诗僧视训诫为自己的目的。万行和尚(十一世纪)的诗篇就称作《示弟子》。

身如电影有还无，
万木春荣秋又枯。
任运盛衰无怖畏，
盛衰如露草头铺。

花草上的露珠这一形象象征着生活的变幻无常，显然来自印度文学，虽然可能通过中间媒介。我们在南亚和东南亚许多国家的诗歌中常见这一形象。

描写涅槃、描写人生枉然和世界虚幻的训诫诗当时写得不少。根据现代文学研究者丁嘉庆的估计，我们了解的从李朝时期留下来的作品的大部分作者都是佛教僧侣。但是作品中没有提到关于相信地狱、西方极乐世界和其他与“庸俗”佛教有关的密宗思想，这本身说明，越南当时积极吸收佛教哲学，而且显然不局限于佛教哲学：在佛教僧人吴真流(959—1011)写于十世纪和十一世纪之交的一首早期越南诗篇中，清晰地反映了古代中国五行学说：

木中元有火，

有火火还生。
若谓木无火，
钻燧何由萌？

虽然佛教徒的诗与宗教世界观有极其密切的联系，但很早地显露出“世俗化”倾向，且诗中出现了作者的形象而不是传教者的形象，尽管这个作者是诗僧。他们的精神世界在诗篇中得到反映，这些诗除了亲身感受、抒情景色以外，还表达了佛教的劝谕意义。十一世纪下半叶，寺院里产生的不仅是四大皆空的诗篇。从僧人满觉（1051—1096）的诗篇（《告疾示众》）里散发出热爱生活、细致抒情的气息：

春去百花落，
春来百花开。
事逐眼前过，
老从头上来。
莫谓春残花落尽，
庭前昨夜一枝梅。

到十一世纪末至十二世纪初，自然界的形象已经不再只是与宗教内容有关的诗歌隐喻和象征，它们开始用于描写人类生活日常情景。例如，僧人空路（卒于1119年）创作的诗句：

万里清江万里天，
一村桑柘一村烟。
渔翁睡着无人唤，
过午醒来雪满船。

他的《抒怀》诗肯定了积极参与生活的原则，其最后一句表明诗人对人的力量逐渐产生了信心：

择得龙蛇地可居，
野情终日乐无余。
有时直上孤峰顶，
长啸一声寒太虚。

僧人广严(1121—1190)写诗就是为了摒弃佛教的劝谕并确立诗意的旋律,就像空路的诗作那样,诗中可以感觉到强烈的生活气息:

堂堂男子汉,
豪气冲云天。
不随佛祖走,
独寻天籁音。

160· 流传至今的间接材料表明,繁荣于宫廷中的歌曲文化在十一至十二世纪有了长足的发展。宫廷里常常举行富丽堂皇的戏剧化的演出,证明这一情况的有上文提到的多伊宝塔中的石碑题词:“下凡的神仙排列成行,向四周唱出嘹亮的歌曲颂扬圣明君主的功绩。美女们出现在荷花座上,弯着身腰向人们走近,然后又慢慢远去。”还有一种风格独特的水上木偶剧(戏台设在水池或池塘的水面上,这种水塘至今仍保存在寺庙里),尽情表演神话和传说中的情节。

应当说明,十至十二世纪的越南文学是一种早期的中世纪文学,它主要是外部文学功能目的的体裁,而且很大部分是非世俗文学。

十至十二世纪是越南中世纪文学的早期阶段,那些珍贵而独特的萌芽还刚刚形成,它们在以后几百年里才得到发展。

# 第四章 日本文学

## 1. 三至八世纪的文学

根据现有文献资料判断,日本文学形成于七世纪至八世纪之间,然而它的渊源却可远溯到历史的早期,滥觞于民间诗歌创作,至少在三世纪即已发端。由此可知,日本民间口头文学的发展,要比书面文学早许多世纪。

当然,民间文学即使在后来,在书面文学形成之后,也未曾消失。它一方面仍然是后者丰富的源泉和土壤,一方面却明显地缩小了自己存在的领域、题材和形象的范围。书面文学不仅利用民间创作的经验,而且还学习邻近的更为发达的中国和朝鲜文化传统。中国史料证实,早在公元前一世纪,中国就已了解日本并与之交往。不过日本同中国建立经常性联系和汲取中国文化成果却是在以后更晚的时期。至于民间诗歌创作的出现,则首先应归功于内部发展的规律,而且这种创作是在本国的土壤上成长起来的。

我们从日本、中国和朝鲜的文献中获得的有关日本的最可靠的史料可

上溯到五世纪，即氏族制度解体的晚期阶段，这时农业和部分手工业已经得到蓬勃的发展。

日本的氏族这时已经具有复杂的组织，为首的叫长老，他同时还是军事指挥和领袖、祭司和农业的组织者。建立在血缘关系上的氏族公社，由于增加了战败的其他氏族和从大陆来的移民而逐渐扩大。氏族的统一由于有了共同的氏族祭祀仪式和唯一的氏族神（氏神）权威而不断得到巩固。氏族长老决定播种和收割的期限，主持围绕农业神崇拜而形成的最古老的仪典。诗歌在古代日本的社会生活中具有重要的作用。它伴随着劳动、祭祀仪式和休息而产生，并同社会生活和习俗有密切的联系。

最古老的民间信仰是言灵信仰，即相信语言的魔力。它在农作仪式和伴随这种仪式而歌唱的诗歌中，具有头等重要的作用，并在许多方面决定了日本诗歌特点的发展及其性质、内容和风格，成为日本诗学和审美观念的基础。

这是诗歌发展的混合阶段，此时它还不能作为文学创作的特殊样式而独立存在。直到很久以后，在氏族贵族的环境中，诗歌才逐渐获得独立艺术的性质。

日本保存最早的八世纪文献中的资料使人们得以评估日本文学史上这一古老时期的情形。这些文献是：《古事记》（712）、编年史《日本书纪》（720）、史地和风土人情记录《风土记》（713—733）、本民族的第一部诗集《万叶集》（八世纪后半期）。所有这些文献都包括着更为早期的资料，其中有一些可以远溯到封建时代以前。尽管这些文献的最初抄本均已散失并且都是根据后来的抄本加以恢复的，然而这些文献的内容本身，它们的语言（除了后人增添的某些词句），均可证明它们属于八世纪，其中有一些还属于更早的时期。



当时日本没有自己的文字，这些文献都是用汉语写成的。不过在记录诗歌的时候，汉字作为日语的标音或为了表示人名和地名而被部分地使用。用汉字为日语词汇注音的各种方法，以及日本文字史上广泛使用方块字训读的复杂而独特的体系，在当时被称为“万叶假名”，即“万叶字母表”（以使用该注音法的文献名称命名）。

在这些古籍成书的八世纪，日本是一个中央集权国家，定都于奈良。国家的首领是全部族的领袖，或部族联盟的领袖，日本史书称作天皇。新的社会经济体系逐步确立以代替原始的宗法制形式：行政和社会体制基本上按照中国的模式建立起来。此时，新法典《大宝律令》（701）已经取代旧的法律而生效，这是一部包括和规定国家和社会生活一切方面的法典。一种特殊的学校教育体制也建立起来，其基本任务是培养国家官吏以巩固现存

的国家秩序(虽然这种体制在任命职务时仍不能克服日本贵族特权阶层的阻力)。学习中国文学和宣扬佛教是这一体制的基础。中国宫廷的风尚和习俗受到大力仿效。日本人利用汉字制定了读音字母表——假名。

此时,同大陆的文化联系已由官方定期进行。正是在八世纪,日本有计划地派遣特使前往中国的唐代宫廷和朝鲜。同朝鲜古代诸王国的频繁接触对古代日本生活的许多方面,对其语言、精神和物质文明的发展,都产生了不小的影响,尤以八世纪一批批的朝鲜移民迁徙到日本本州岛西部为甚。中国和朝鲜的移民以及来自这两国的佛教游方僧侣,在日本的文化和文学生活中发挥了显著的作用,促进了各式各样新事物的诞生。考古学上的各种发现、兼作博物馆的古老庙宇、奈良著名的正仓院宝物,不仅说明了日本同中国和朝鲜文化的联系,而且也说明了它同其他国家和民族,其中包括同印度的文化和文明的联系。通过对工艺美术品及古代绘画的研究,我们可以相信日本工匠显然也熟悉中亚、阿拉伯国家甚至希腊的艺术品。从古代文献中发现的形象,如异域的植物、鸟类和动物,都不属于本土所产,这同样说明日本古代文学吸收了各种各样的异国文化。

六世纪时传入日本的佛教,对于这一时期有着重大的意义。不过,除了在奈良时代,新教义得到大力宣扬而且较为盛行外,日本人民的日常生活中仍然保留着神道教的宗教—魔法仪式,拥有众多的神祇和仪式。作为神道教基础的崇拜自然力,包括对太阳以及祖先的崇拜,仍占有主要地位;儒家学说的道德准则仍旧盛行不衰。古老的迷信和对预兆的确信仍然存在,各种占卜、符咒、古老的禁忌、迷信咒语等等,仍然非常普遍;从中国传来的道教关于不死药和返老还童、延年益寿等方术的神话传说广泛流行。由此可见,文化革新的外部特征是同最古老的风俗习惯的残余,同承受着各种劳役和横征暴敛的古代农民的贫困和无依无靠结合在一起的,而天皇首都的繁华和富饶正是建立在农民的沉重负担之上。

奈良时代,为了整顿和巩固国家制度,人们编写了最初的文献。其中最早的一部是天武天皇[①]的亲信、宫廷大臣太安万侣撰录的历史和神话结集《古事记》。结集的神话部分包括宇宙起源和其他神话;历史部分从传说中的神武天皇时代开始,写到推古天皇(593—628年在位)执政为止。全书记载了许多歌谣、传说和神话。



首先值得一提的是《古事记》中的歌谣,它们总共有一百多首。这些歌谣和《日本书纪》中的歌谣一起,在日本文学史上通常被当作最早的日本古

---

① 此处有误。应为元明天皇。——译注

代诗歌的典范。不过《古事记》和《日本书纪》中的这些歌谣不叫做诗歌，而被称为“物语歌”(叙事歌谣、描写诗)。它们被插入散文的叙事中，并同散文叙事有机地结合在一起。其中主要是爱情诗、宴游诗、征战诗、狩猎和举行仪式时所唱的诗歌和哀歌。这些诗歌格律各异，音节不一，诗节也不固定。日本诗歌后来发展起来的五音和七音、五音诗节和七音诗节的交替，在“物语歌”中还不严格。其种类有片歌(三行诗)、短歌(五行诗)、旋头歌(六行诗)、长歌。

《古事记》的歌谣运用了民间诗歌特有的技巧和艺术手法：各种排比各式各样的重复、有节奏的叠句、固定的修饰语、比喻，偶尔也用夸张，此外还有讽喻诗歌，常常使用元音重复和辅音重复。日本诗歌没有押韵这一手法，但由于运用了音节作诗法和语言本身的特点，诗歌中常出现偶然的押韵，即内韵和外韵。

《古事记》中某些被认为是神作的诗歌，提供了最早的对歌形式。这种爱情诗歌的轮流对唱，体现了举行圆圈歌舞时男女两部分对唱的最古老风俗。这一风俗称为歌垣，在东部地区称为加贺火。《风土记》中保留着关于这一风俗的记载。同样，在《万叶集》第九卷中也有一首诗歌，描述男女青年登上山顶，燃起篝火，互相轮唱诗歌，跳圆圈舞，并以婚礼游戏作为结束。

《古事记》和其他早期诗集所搜集的诗歌同《万叶集》中的诗歌互相交错，亦即前者包括了某些与《万叶集》相近或相同的诗歌，从而在情节上给予后者以部分的补充。例如，《古事记》和《日本书纪》中有不少战歌和含有战争内容的诗歌，是《万叶集》中所没有的。诗歌在《古事记》中所占的分量很小，然而它对于日本早期诗歌资料却是一个重要的补充。《古事记》中的另一部分即神话，具有同样重要的意义。《古事记》所载的这些神话、传说和故事使我们了解到日本古代史诗创作的情况，虽然这里所收的神话和传说已经经过了后来的文学加工。这部文献的神话部分系统地叙述了宇宙的概念，完成了从神到英雄和人间统治者的逐渐过渡以及从宇宙起源到历史的过渡。日本天皇政权来自神授的直接继承性这一观念逐步确立，它后来被官方意识形态广泛地应用于政治目的。

和其他民族的神话一样，《古事记》反映了人们对自然力的认识和古代日本社会的社会准则。关于日本列岛的创造者——伊奘诺尊和伊奘冉尊这一对兄妹神的神话是家喻户晓的。神话叙述了这一对兄妹神如何站在天桥上，把自己的矛插入流水中，他们把矛从水中取出后，水珠从锋刃上流下来，落入海里，便成了一个岛。伊奘诺尊和伊奘冉尊下到这个岛上，举行了结婚仪式：他们围着圆柱走了一圈，彼此相遇，互相热烈地问候。这种互相问候之词表现出了最古老的民歌形式——问答歌(诗歌对答)。

然而最主要的却是关于太阳女神天照大神的神话。天照大神曾经躲进天洞，然后重新出现于世界上，其实这是关于死而复生或去而复返的神的故事，非常接近于人们所熟悉的希腊、赫梯和其他地方的神话。日本的这一神话说的是太阳女神的故事，她同其兄弟——使她受到极大委屈的风神素盏鸣尊争吵之后，就躲进了天洞，任何办法也不能使她走出来。整个世界陷入黑暗之中，邪恶的力量横行无忌，各种灾难纷至沓来。八百万神衹会集在天河的河谷里，经过协商，显示了各种神通，好让太阳重新回到世上。但这一切都无济于事。于是奇丑无比的薄女神跳起魔舞，把身上的衣服慢慢脱掉。当八百万神衹的笑声震撼一切的时候，太阳女神为好奇心所驱使，从洞里向外偷看。众神立即在她的面前摆上一面镜子，女神欣赏着自己的映像，不知不觉走出了藏身之处。此时一个站在洞口边的神立即在她的背后放上了一根神奇的稻草绳，挡住了女神退回天洞的道路。于是，太阳又重新照亮了世界。

163·

关于天神的弟弟素盏鸣尊同每年都要吞食一个美女的八歧大蛇[①]战斗并将其杀死的神话也是尽人皆知的。这一神话同许多民族的神话和传说也有相似之处。

关于天照大神和素盏鸣尊的这两个神话至今仍作为神道教神秘剧（神乐）的表情舞和民间仪式表演的情节而流传下来。如今这两个神话的情节还被民间戏剧、古典和现代民间舞的各种演出团体的舞蹈所采用。而那根挽住女神从而拯救世界免遭劫难的稻草绳，在农事的仪式中则成为避邪的护身符。至今人们还用稻草绳来围护举行农事仪式的田野和神圣的地点。它同时还具有能给人们带来幸运和福祉的护身符的作用。早在古老的风俗习惯中，它也成为私有土地的标志，即成为禁止旁人进入该地的标志。在日本早期诗歌中，这一禁忌的标志以各种变体出现，成为修饰性表演中最流行的形象之一。它同样被用来作为标志，寓意一个姑娘已经归属于她的心上人，禁止别的青年男子同她交往。“挂上禁忌的标志”意味着取得所爱姑娘的忠贞誓愿，同她订下了婚约，将娶她为妻。“踏入禁地”意味着做出了某种越轨的行为。

必须指出，《古事记》的神话部分还没有体裁上的明确区分，神话中常常包含有英雄传说的成分，有时神话几乎完全变成民间故事。

这是日本的第一部结集，搜罗的历史资料相当广泛。在历史编年记载之后，还记录了历史故事和传说，如关于日本武尊战胜“凶神与暴民”的传说。

---

① 按日本神话，素盏鸣尊在簸川附近斩杀了危害生命的八个脑袋、八条尾巴、身长横跨八个山谷和八座山峰的大蛇。——译注

《古事记》的散文中插入了歌谣，起到继续叙述或补充叙述的作用。

重要的是，《古事记》的主要来源是民间口头创作的传统。根据传说，《古事记》是太安万侣照日本古代的一个说书人（语部，即“传说和故事的保存者”）稗田阿礼的诵读撰录而成的。尼·约·康拉德院士认为，以神话和英雄传说的情节为内容的稗田阿礼的民间故事，可能是“有节奏的、在旋律上经过加工的散文”，同时《古事记》可能还包括了日本民间叙事诗的某些作品。然而叙事诗在日本没有得到独立的发展，因而没有成为古代文学的主导类型。

《日本书纪》与《古事记》不同，它所记载的主要是史料。这部成书于720年的文献被认为是编纂日本官方史书的开端。它包括的时期上自传说中的神武天皇，下迄持统天皇（687—696年在位）在位期间。这部著作的编纂者主要是太安万侣和舍人亲王（天武天皇之子）。其中搜集的故事和传说，照例与历史主题和天皇家族有关。

由于《日本书纪》中的故事和传说是用汉语记述的，且在极大程度上与《古事记》的资料相同，因而没有很大的独立的文学意义。有价值的是著作中用日语吟唱、用汉字标音的歌谣。也和《古事记》中一样，这些歌谣是所谓“物语歌”，即插入叙述散文之中并从属于叙述的歌谣。其中有许多情歌，以及与征战、狩猎、宴游有关的歌谣，还有哀歌之类的歌谣。还能见到讽喻歌谣及同历史事件有关的歌谣。

这些歌谣就其形式和一般特点来看，和《古事记》中的歌谣相似，也具有民间诗歌创作的特征。其中许多完全或几乎完全与《古事记》的歌谣相同，有些则同《万叶集》中的诗歌相同或部分相同。然而有一半以上的歌谣则仅仅为《日本书纪》所有，因而它们同《古事记》中的歌谣一样，是古代日本诗歌概况的重要补充。

·164

与《古事记》和《日本书纪》相比，《风土记》则提供了最为多样化的资料。其中包括根据元明天皇的诏令（713）编纂的日本诸国[①]的历史、地理和种族地域的记述。在这些记载里，可以发现八世纪其他文献中同样部分可见的神话、传说和歌谣的异文。例如，《风土记》中就描写过男女青年轮流对唱情歌的常陆国著名的圆圈歌舞仪式。同时，诗歌的对唱或轮唱已不是《古事记》中所记载的那样是在神祇之间进行，而是在寺院的神官——男女祭司——之间进行。这些男女早已互相爱慕，而在举行圆圈歌舞仪式时意外地相遇。他们轮唱歌谣，互相表白爱情。在这种歌舞结束时进行的婚礼游戏之后，他们在一起度过整整一夜，黎明时分，由于羞见众人，就变成了

① 古代日本行政区分为七县、七十余国。——译注

松树。像在《古事记》和《日本书纪》中那样，他们的歌谣安插在叙述的散文中，以最古老的形式即对歌的形式表演出来。

《风土记》中的某些传说，如神功皇后征伐朝鲜的传说（《万叶集》中也有记载）是以散文故事的形式记载的。有时在《风土记》和《万叶集》中可发现几乎完全相同的歌谣，只是前者的登场人物是神，而后者是人，这两个文献的叙述类型也彼此不同。有时同一个传说，如关于美女小夜姬和勇士大伴狭手彦的传说，在《风土记》中叙述的是该地各种地名的起源，而在《万叶集》中则偏重传说的内容，歌颂爱情和女方的忠贞不渝。

例如，《风土记》中叙述了出征朝鲜古国的勇士大伴狭手彦同一个美女邂逅于征途，并娶她为妻。当他乘上大船驶向大海时，他的妻子站在山巅上向他挥动白头巾。至今这座山仍被称为领巾振山。当她满怀悲伤地返回家中时，在一个渡口丢失了勇士赠给她的镜子，于是这个渡口便被称为“镜津”。不过在《万叶集》中，作者在解释歌颂送夫的小夜姬的组歌时写道，这位忠于爱情的妻子站在山上向夫君挥动头巾久久不去，等待他拨转船头回到她的身边，自己最终变成了一块石头。《风土记》的结尾则有所不同。在勇士出发之后，有一个和大伴狭手彦相像的人每天夜里都来找他的妻子。有一天她和自己的使女一起去跟踪他。她们走到山上的湖边，发现一条睡着的蛇，长着人的身体和蛇的脑袋。怪物醒过来把大伴狭手彦的妻子叫到屋里去，这时使女趁机逃走，并把这一切告诉了她的家属。当他们来到山顶时，发现女儿已经死了。

由此可见，《风土记》中收录的是各种传说的更为古老的版本，这些版本仍未失去其关于种族和地名的本源的内容，而《万叶集》中氏族和部落的传说与神话已经过艺术修饰和润色了。

《风土记》也收录了米饼变作白鸟的神话故事，以及广泛流传的关于白雪天鹅飞落地上变成美女的神话。这一情节在日本文学的各种体裁中均有广泛的反映，其中包括十五世纪古典能剧中的著名抒情戏剧。这个集子不仅收集了民间神话传说，还收集了民间故事。由此可见，《风土记》所收录的文学资料不仅在研究古代日本文学方面，而且在探讨各种体裁、情节、形象的来源以及它们最初的演变方面，都特别引人注目。

神道教的祷辞也具有文学价值。这些祷辞收录在十世纪的仪典总集《延喜式》[1]里，但从语言和风格来看应属于奈良时代初期，即八世纪初期，而其源头甚至可以上溯到氏族制度时代。正如一切后来的文本一样，这些

---

① 模仿我国唐制编成的古代法典，据传于927年成书。——译注

祷辞留有经过后人文学加工的痕迹。祷辞起先是在从事祭祀的氏族中臣氏和斋部氏成员当中口头传述的。就其性质而言，这是以原始言灵魔法的法则为基础的咒语。这里的求神带有魔法的目的，它以咒语的形式一一列举能产生所需结果的种种必要的行动，而这种结果也是神所愿意并准许的。

例如在祈祷丰收时，便一一列举农作的全部过程，从耕地到收获，还包括搬运稻谷，直至在庆祝丰收的宴席上共饮新谷酿造的酒。



最古老的祝辞是和农业的庆典相联系的，后来才被用于宫廷典礼。由于祝辞是神圣的颂歌，其中的歌词也就具有特殊的意义，因而富有各种重复和排比，这是它们主要的修辞手法，用来加强印象，强调祝辞本身的隆重性质和特殊用意。这些古老祝辞以咒语的形式祈求丰年，消弭罪孽，企盼国泰民安。后来在宫廷庆典仪式中，除了上述的祈求外，还加上了祈求天皇家族长运不衰、繁荣昌盛的内容。这些反映信仰的赞美歌，显然是日本民间抒情叙事诗创作的最古老的一页，因而它们同样是古代日本文学概况的一种重要的补充。



圣德太子及其弟弟和儿子 八世纪

从性质、风格和表演方式（有音乐伴奏的朗诵）来看，同祝辞相近的还有所谓的宣命，即天皇的诏书。它们同样具有民间诗作的特点。至今还保存有六十二篇宣命，载于八世纪末（797）编纂的、继史书《日本书纪》之后的又一部编年史——《续日本纪》。

最初，祝辞和宣命的作用十分相近。然而随着时间的推移，祝辞具有了神圣的祷辞的性质，而宣命则变成了政治文件。祷辞是祭司对神的祈愿，宣命则是天皇对臣民的谕旨，即似乎有相反的方向：不是百姓对神的祈求，而是“地上的神”对庶民的敕令。

现在留存的宣命是七世纪末至八世纪末一共九代天皇统治时期的敕令。它的发表及其内容同各种事件有关，诸如：天皇登基、更换年号、收割第一场稻谷并将其奉献给神明、惩罚有罪的官员及奖励有功之臣、任命大臣、派遣使节等等。有一份诏书的颁布是由于在陆奥国发现了黄金而奖赏

民众，另一份诏书的颁布则与橘奈良麻吕的著名骚乱有关。这些具有固定书面形式的谕旨，最初在远古时代是对人民的口头宣谕，因此在一定程度上可以看作是日本古代演说艺术的典范。

然而《续日本纪》中的文学资料并不多。总的来说，这是一部长达四十卷的编年史书。它虽然修纂于797年，即平安时代的初期，但主要记载奈良时代的史实。

《续日本纪》载有庆祝丰收的饮宴诗歌、颂赞国家的诗歌、跳圆圈舞（后来成为宫廷仪式的一部分）时的仪式歌谣，还收录了臣属向天皇宣誓效忠的诗歌。

像《古事记》和《日本书纪》一样，在《续日本纪》收录的诗歌之前，附有说明诗歌背景的散文。还有对宫中举行的圆圈舞仪式的描写。根据歌词的内容来看，宫廷圆圈舞的参加者一边唱着歌，一边施行能带来丰收与国家繁荣昌盛的魔法。这里收录的宴游诗歌同样与丰收及新年有关。诗歌描写了元旦时宫中为近臣们举行宴游的情况：庄严的舞蹈，歌唱，敬酒，在古琴（一种类似古希腊齐特拉琴的弦乐器）的伴奏下演唱宫廷歌曲。在完成了这一庄严的舞蹈之后，由宫廷大臣宣读天皇的一道特殊的诏令，这也说明这种歌曲和神圣的舞蹈具有何等重要的意义。

166·

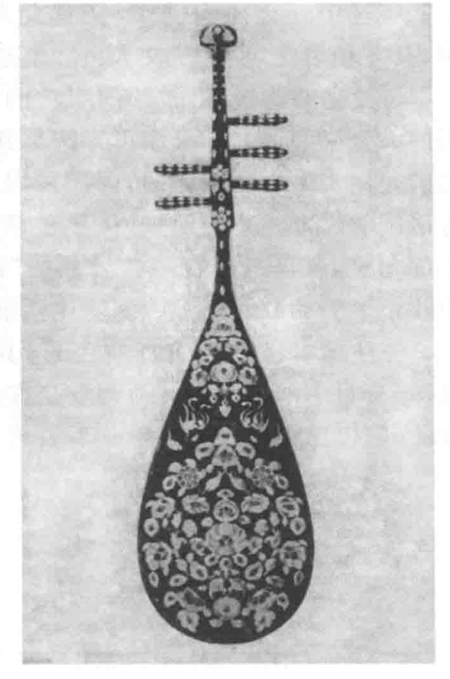
这些诗歌在许多方面同其他文献中的诗歌相似，这说明了民间诗歌传统的延续性。诗歌中有许多重复、排比、固定的起句、比喻等等有代表性的手法。这些诗歌同样证明宫廷中也存在宗教魔法仪式，只不过这里除了通常祈求丰年的魔法仪式外，还增加了祝愿天皇治理的国家繁荣昌盛、圣躬康泰的仪式，因为天皇似乎就是天神的后裔。这样一来，这些诗歌和祝辞就上升到官方宫廷仪式的新高度。应当指出，奈良和平安时代的日本天皇还享有古代国王兼祭司的宗教兼魔法的荣耀，五谷丰登与国泰民安都系于天皇一身的安危。

在谈到古代文学时，还需提到无名氏于751年所编的汉诗集《怀风藻》。其中搜集了日本诗人用汉语写的诗歌。在该集的六十四位诗人中，有十八位（一说是二十一位）是《万叶集》中的作者，包括著名诗人大伴旅人和其他诗人。这一诗集的出现同中国的学校教育在日本广泛推行有关。在八世纪的奈良时代，宫廷官员必须具备特殊的学历，而这些官吏是当时最有文化教养的人。人们重视学习中国文学，其中包括中国诗歌。而学习诗歌必先学会作诗，这是必需的一项文学教育。汉文诗集便由此而产生。其中可以看到老子和庄子的影响，也就是道家思想的影响。许多诗歌也反映了儒家观点。诗歌中还有佛教的主题。诗集中有将近三分之一的作品属于宴游、酬答与庆贺诗歌，有许多诗歌是根据天皇敕令写的。某些诗歌和某些形象

与《万叶集》中的诗歌有内在联系。然而这部诗集对于文学发展的总进程却没有起重要的作用。中国文学的影响要在很久以后才趋显著。第一部真正的文学巨制是八世纪后半期编辑的卷帙浩繁的诗选《万叶集》。这部文献记录了不同历史阶段、不同社会阶层和地域范围的诗歌，内容、题材、风格各异，最充分地反映了当时的文学生活和文学本身的发展进程。它的出现标志着奈良时代日本诗歌的繁荣。

这一完成于古代末期和中世纪早期的第一部书面诗歌总集，是以往全部诗歌创作经验的总结，同时开创了中世纪早期日本文学史的新阶段。诗集中收集了四世纪至八世纪期间一代又一代的诗作，还收录了属于古代民间创作的诗歌。诗集包括近五百个来自日本社会不同阶层的作者。除了古代统治者和著名诗人、宫廷贵族和各级国家官吏的诗歌外，还收进了渔夫、农夫、边防守卫者和日本平民的诗歌。诗集共二十卷，选辑四千五百一十六首歌谣和诗歌。

其中的日本诗歌体裁有长歌（可同故事诗或叙事诗、挽歌或颂歌相比）、短歌（共五行，后来作为日本诗歌喜闻乐见的体裁而广泛流传）。短歌表达各种抒情情调，并适合于各种诗歌形式。这是因为它采用了各种形式的诗歌句法、内在旋律和不同的词汇手段。诗集中还选辑了旋头歌（六行的渔歌）、最古老的问答形式的诗歌或对歌。所有这些体裁都有统一的格律，即确定的音节数量和交替规则。长歌为五音或七音诗行的自由交替，在歌尾附有独立的七音诗行。五行的短歌的音节结构为：5-7-5-7-7。不过在《万叶集》中这一结构并不固定。至于六行的旋头歌，通常具有固定的音节交替，即 5-7-7-5-7-7。在《万叶集》的四千五百一十六首诗歌中，长歌占二百六十五首，短歌占四千一百九十四首，旋头歌占五十七首。


五弦琵琶　木质　镶珠贝和龟甲　奈良时代



诗集的主要编选者一般被认为是诗人大伴家持，他把从前不同人物收集的诗歌和世代流传的诗集辑录在一起，并加上他自己的诗集。如《万叶集》从奈良时代的伟大诗人柿本人麻吕的集子中选收了三百七十一首，从

笠金村的集子中选收了十五首，从高桥虫麻吕的集子中选收了三十二首，从田边先麻吕的集子中选收了三十一首，以及从佚名编者的《古歌集》等中收集了诗歌，其中的个别诗歌也见于《古事记》、《日本书纪》、《风土记》等文献，以及各种防人歌①集。

《万叶集》以前的歌集往往是由在各国担任官职的诗人搜集的。这大概是仿效中国官吏的做法，负责搜集诗歌以了解民情和风俗习惯，《万叶集》本身对此也作了说明。

八世纪的所有文献都有古代抒情诗歌集的特点，这正显示了民间传统的影响，因为集体性是古代社会结构的典型特征。

《万叶集》中，除了各种诗集、笔录的民间诗歌和八世纪优秀诗人的作品外，还收集了赛诗会上写的诗歌、数量很多的各种酬答诗、旅游者的抒情日记，以及占据该集最后四卷的大伴家持本人的抒情日记。

选集中的诗歌反映了当时日本生活中的各个方面：自然界、日常生活、习惯、古老的风俗和典礼、历史事件，但诗选的主要价值是收集了诗歌的精华，从而使诗选成为日本文学的瑰宝。

《万叶集》中作品年代的跨度极大，使我们得以考察文学发展的过程，这一过程促进了一定的艺术体系的建立，后者又促进了未来诗学准则的确立。诗选中既有民间创作，又有文人的诗歌作品，二者互相影响，互相作用，又互相对比，反映了文人诗歌复杂的形成过程。

与后来的诗选不同，《万叶集》的特殊价值在于保存了氏族制度解体后期的大量民间诗歌。最为可靠的是其中东部诸国的诗歌——《东歌》。这些民歌是用当地方言创作的，因而采用规范语言加工的程度不同于西部和北方诸国的民歌。总的说来，诗集里的民歌已呈现出定型的艺术体系，有一定的题材，有自身独特的、"天然的"诗学和集体创作的"方法"。《万叶集》中收录了劳动歌、典礼歌、家庭生活歌、四季歌、咒语歌、挽歌等等。



各种日本民歌均有抒情色彩，其中包括诗选中收录在"杂歌"、"相闻歌"等分目中的劳动歌。劳动歌是在耕种或纺织、养蚕、舂米时互相唱和的歌曲，它以感人肺腑的真挚感情表达了普通劳动人民的思绪：

我今终日舂白米，
双手粗糙又开裂。
少爷今宵若来见，

---

① 日本称驻防于国境海疆的战士所作的诗歌为防人歌。——译注

抚手爱怜有多好。

四季歌多吟唱禽鸟和花卉。日本农民根据候鸟的去来，确定农作的期限，按照花儿的开落判断未来的收成。早在八世纪就形成了一年四季的抒情主题、专门的形象、征候，以及在日本风景抒情诗的进一步发展中起着重要作用的特殊的“季节美学”。春天的主要特征和形象是薄雾轻烟、绿柳垂杨、啼莺、芳菲的梅花和樱花，夏天是杜鹃、卯花和酸橙花、鸣蝉，秋天是胡枝子花、火红的枫叶、呻吟的老鹿、啼鸣的飞雁、鼓噪的青蛙、稻田、霜露和秋风，冬天是白雪，而隆冬和早春都是梅花。许多“四季形象”成为后来古典诗选中四季杂歌的标准形象。《万叶集》中，季题歌的主题也见于文人的诗歌，它们是诗歌赛会的题目，而诗歌赛会则逐渐使这些主题和形象规范化，这些主题和形象又成了十至十三世纪诗选中的典范。如果说婚礼歌在《万叶集》中没有特别表现出来（其原因与当时的宗教习俗方式有关），那么殡葬仪式的情况则有所不同。对祖先的崇拜在古老的信仰中，以后在日本的国教（神道教）中，都具有重要的意义，它使哀歌得以广泛发展，在宫廷里哀歌是交给著名诗人写作的。哀歌在《万叶集》中占有大量的篇章。最有代表性的哀歌是哭唱死去的漂泊者，通常是服军役或劳役后跋涉于艰难归途中饿死的农民。哀歌作为典仪的一种最固定的形式，有独特的作法，并以细腻的抒情著称，哀歌中的形象同自然界的形象常常彼此相关。

家庭生活杂歌具有特殊的性质：这是饱受离别之苦的妻子或恋人之歌。这些歌词同样用自然界的形象来表达她们的思念与爱情。在农民的家庭里，这类诗歌咏叹丈夫离家去捕鱼，服军役或到都城去服劳役；在宫廷贵族之家，则吟唱丈夫因公外出或受命到外地担任临时职务。

驻防国境海疆的战士歌谣构成一种特殊的诗歌（防人歌），类似俄罗斯民歌中的征人歌。这主要是被派往九州海疆驻防三年的士兵所唱的歌谣。

言灵信仰对民歌以及后来的文人诗歌的内容和形象均有很大的影响。这类诗歌有旅途咒文和祝祷歌词，它在文人诗歌里则是祝愿旅途平安和顺利回返的送别诗歌，有驱除风暴和祝祷长寿的咒文，而在文人的诗歌里则是祈福与贺诗。爱情祝祷也属于这类诗歌。对言灵的信仰促进了各类占卜歌词的出现：用鹿肩胛骨、龟甲、禾苗或柳叶、石头等进行占卜时念诵的咒文。占卜歌词在文人诗歌中也有，但更多的是作为一种有意识地加以采用的艺术手法。

情诗，包括情侣在分别时表白心志和交换盟誓的诗歌，在日本的民歌中占有很大的比重。在民间创作中占主要地位的自然界与爱情的主题，在日

本文人诗歌中也始终是基本的主题。

《万叶集》中没有名副其实的战争歌谣与历史歌谣。只是在文人诗歌，在哀悼高市[1]皇子的诗歌中才提到了著名的壬申之乱。这次征战没有在流传至今的诗歌中得到反映。唯一的一首关于神功皇后传奇般的远征朝鲜的诗歌主要叙述神奇的护身石的故事，正是在护身石的保护下皇后才得以出征。

诗歌同生活有机地联系在一起，深深地扎根于风俗习惯之中。当时不仅是宫廷贵族和官吏会作歌（对他们来说，这是有文化教养的标志和受教育的结果），就是一般庶民也会作歌。这显然是由于伴随着劳动、后来又伴随着典礼而产生的诗歌，是同古代的言灵信仰和古代社会的全部生活习惯密切相关的。作歌有时几乎等于祈祷。诗歌能保佑丰收，庇护生活，使诸事顺遂，即诗歌创作同日本社会的一切阶层都产生了有机的联系。

169 ·

在日本，文人诗歌与个人创作的产生，经历了一条复杂的道路。

两股诗歌潮流互相影响，长期并存。在氏族贵族的新环境下，文人诗歌起先还是按照民歌传统的规律发展，然后才缓慢地从它的影响下解放出来，直到具备自己的特点和形成独特的艺术体系。文字的出现在这里起着重要的作用，因为文人所创作的作品的书面表达方式，使这些作品脱离了其他艺术样式，使诗歌变成了具有本身的任务和目标的独立的文化历史形式。不过开始时，诗歌仍旧是适用于每一个个别场合的即兴作品：根据传统的习惯，诗歌先是口吟的，后来才笔录下来，尽管同时也出现了专门的书面诗歌。这一点可以从《万叶集》中所保存的个人书信诗中得到证实。书信诗的古称是相闻歌，在诗选中正是收入了这一栏目。后来它们被说成是爱情诗。古代圆圈舞中的对唱，在文人诗歌中变成了情人之间，后来是朋友、亲属之间的互赠书信诗歌。

七世纪至八世纪上半叶的文人诗歌同民歌极为相近，起先确是继承了民歌的传统。可以证明这一点的是：文人诗歌使用了与民歌相似的情节、题材、主题，采取了固定的形象、比喻、形容语、“共同的起句”和“共同的结尾”、同样的诗行和诗歌套语。所有这一切都是文人诗歌发展的最初阶段的特征。

宫廷里和官吏之间举行的赛诗会促进了文人诗歌艺术形式的形成。这两股诗歌潮流（民歌和文人诗歌）互相渗透、互相影响的过程是不容忽视

---

① 此处有误。在壬申之乱中战死的是大友皇子。——译注

的。无意识地追随传统后来成为有意识地仿效旧的典范，并发展为特殊的"模仿本源诗"（"本歌取"）的技巧，这种方法在后来十至十三世纪的古典诗歌中广为流传。

为了了解这一过程的全部情况，还需要注意到熟悉中国文学（包括中国诗歌）在当时所具有的重要意义。正如前文所述，文人不仅需要掌握汉语，而且还要能用汉语写诗。掌握朝鲜诗歌，尤其是中国诗歌的创作经验，促进了日本民族诗歌创作的迅速发展，后者于七世纪末至八世纪达到了第一个发展高潮，这在《万叶集》中得到了鲜明的反映。

新的条件和新的环境加速了文人诗歌中新的题材和抒情形式的出现，例如：赞颂国家及其执政者、赞颂新的都城和宫室的庄严的颂诗，模仿中国诗人而写作的怀念废弃的旧京和宫室的哀诗，悼念死去的皇族成员和宫中美姬的挽诗以及几组宴游诗歌。宴会上的赛诗风尚和专门举行的赛诗会（其主要题材是自然界和爱情）促进了形象和手法的稳定，后来这些形象和手法成为十至十三世纪古典诗歌的经典模式。为了获得一定的奖赏，宫廷诗人往往写作一些内容空洞的诗歌。这样一来，诗歌在一定的圈子里，变成了游戏之作。

从民歌中继承下来的许多东西，在文人诗歌里获得了新意。民歌中对现实行为的描绘，在文人诗歌里成了艺术手法。例如，民歌中祈求风不再刮、雨不再下、不再打落樱花，原本带有咒文的性质，是由对神化的自然力的信仰和对歉收的恐惧所引起的。而当诗人在书面诗歌中对风雨提出同样的祈求时，则是出于一种愿望，即希望欣赏盛开的樱花的时间更长一些，而这也就获得了文学手法的性质。在某些作品里，享乐主义的诗歌总的来说没有摆脱佛教浮生若梦的说教的影响。儒家伦理原则也有一定的反映，如敬老、孝顺父母等等。某些作品还谈到了不死药、返老还童的草药以及延年益寿的仙丹，这也就是说，这里含有道教观念的思想与形象。然而这种影响既没有形成哲理的抒情诗歌，也没有形成训喻的抒情诗歌，只能说是个别的因素而已。 ·170

在八世纪，文人诗歌已作为一种定型的艺术体系出现在诗坛上，它拥有丰富的手法、技巧和形象，有许多是从民歌传统中继承来的。

短歌的短小形式最为流行，它决定了诗歌创作的特点：简练的表达、生动鲜明的形象，以及日本诗歌独具的特点：由形象联想和诗歌字句的混杂错合而产生的潜台词。显然，这种简练以及内涵的丰富多样和多义性在很大的程度上也是受日本人民古老的、在古代日本产生了各种语言禁忌的言灵信仰的影响，这些禁忌使人们养成对待语言的特殊态度，克制感情和思想，使人们极力隐入潜台词中。后来在日本的文学艺术中出现的独特的美

学体系，多多少少也与此有关。这一美学体系的基础是所谓的“物的情趣”[1]的观念（这种情趣是隐含在每一物体中，并只能通过高超的诗意手法揭示的），以及后来关于“隐奥的本质”（幽玄）或隐奥之美的观念。佛教对于这一美学体系的影响也是多方面的，不过这一美学体系的根源也和日本文学的独特手法一样，显然植根于本国的土壤。

《万叶集》中有代表性的伟大诗人有：柿本人麻吕（七世纪末至八世纪初），山部赤人（八世纪上半叶），山上忆良（659—733），大伴旅人（665—731），大伴旅人的儿子、《万叶集》编选者大伴家持（718—785）。

柿本人麻吕的生平带有半传奇的色彩。我们只知道他曾是宫廷诗人，有过低级的封号和职位。他以擅长写作颂诗与挽歌而著称。其诗歌的特点是对生活和祖国的热爱、对美好事物的细腻感情和崇高的爱情理想。他的哀悼亡妻的诗歌、怀念废弃的故都的哀歌都极为有名。他歌颂宫室和城市，歌颂邪马台古国江山之美，深深地同情逝去的漂泊者。他的诗歌富有隐喻和明喻、排比和重复。其诗歌的音节铿锵和旋律悦耳则继承自民歌，例如：

……宛若黄昏的太阳
在天际收敛光芒，
宛若一轮明月
在云间把面庞隐藏，
犹如那海上的水草
突然折断与飘散，
犹如那火红的枫叶，
永远失去了颜色。

其描写夜空的短歌素来脍炙人口：

白云中涌出巨浪，
恰似在远海、高空，
我看见——
月儿像只帆船在暗夜万星里
飘浮又隐没。

---

① 根据日文，常译为“物之哀”，一种略带“悲哀”的情趣。——译注

在《万叶集》所收的柿本人麻吕的诗集中还包括经他润饰过的民歌。日本诗歌中的民族特点，诸如简练和比喻、自然界的象征意义、某种哲学倾向、深刻的观察力等等，莫不渊源于他的诗歌。

山部赤人以写山水抒情诗著称。他和柿本人麻吕并称为"二诗圣"。人们对他的生平知道得很少。他是宫廷诗人，做过圣武天皇的随从，但地位不高，也没有很高的官衔。他漫游全国，并在行旅诗歌中歌唱祖国的山河。其咏富士山的诗歌十分有名：

……于是我把视线
投向远方的天穹，
它闪耀着白光，
巍巍耸立在高空。
中午的阳光
突然失去了光彩，
夜晚皎洁的月色
不再洒落人间。
唯有那云彩
还在静谧中飘浮，
而白雪却忘记了季节，
自高处飘落。
众人交口称赞
你的美色，
世世代代
传说你的巍峨，
富士山！

山部赤人的诗歌没有修辞上的雕饰，但却非常细腻和优美，例如下面的两首短歌：



我找不到盛开的李花，
我原想邀请友人共赏：
白雪纷纷飞落——
我怎能分辨，
何处是雪，何处是花？

在此和歌湾，
只见海水涨，
滩涂瞬间无踪影，
却见芦苇深处
鹤群飞鸣而去……

山上忆良是另一种类型的诗人，他首开社会诗歌的先河，诗行中充满了对社会不平的抗议。他活到古稀之年，担任过宫廷官吏，学识渊博，熟谙中国文化与文学，一度住在中国，能用汉语写诗。其《贫穷问答歌》十分著名。在他写的关于儿童的诗歌里，同样有社会的主题。山上忆良的诗还包括佛教主题和对浮生若梦的哲学思考。诗人在自己的作品里采用了民间的神话和传说，但在他的创作中，最为可贵的是人道主义激情和对颠连无告者的同情。

忆良的朋友、诗人大伴旅人是贵胄之家大伴氏的代表人物。他在宫廷中担任要职，但后来失宠，曾多年被流放在九州岛，晚年回到京师并在那里去世。也像忆良那样，他受过良好的教育，精通中国文学和哲学。这些经历也和忆良一样在其诗歌里留下了一定的痕迹。他的一组《赞酒歌》最为有名，虽然其中充满着同中国诗歌相类似的主题，但却独具一格。诗人在这一组歌中嘲弄了儒家和佛家的穷经念佛之徒：

这些人实在叫我讨厌：
他们假充圣贤，
滴酒不沾。
你且靠近他们瞧一瞧——
简直像猢狲一群。

对朝廷庇护的儒家和佛家学究的嘲讽，在一定程度上是对大力宣扬佛教和中国学校教育的统治者的对内政策的抨击。在这一点上，大伴旅人的诗歌可以看作是讽刺作品的最早萌芽。

大伴旅人的儿子大伴家持，就其在奈良时代文人诗歌的形成中所起的作用来看，几乎可以说是最足称道的人物。他曾在宫廷任职，身居高位，但因涉嫌参与反对皇室的阴谋，被逐出京师。他在宫廷任职期间，多次失宠，长期住在各省。他创作歌颂爱情的优美诗歌的年代比法国普罗旺斯吟游诗人早得多。十至十三世纪古典恋歌的主要特点，在形式上正是起源于家持的诗歌：

为什么我要在爱情与痛苦中生存，
为什么我要在忧愁和痛苦中煎熬，
　就让我化作一块玉石，
为我的所爱点缀玉腕。
同我朝夕相守永不离！

还应当提到笠金村及其出色的行旅诗歌，民间传说的爱好者高桥虫麻吕，以及创作了优美的恋歌的女诗人额田王、大伴坂上郎女、笠、纪等人。

日本抒情诗歌的各种样式最初都出现在奈良时代伟大诗人的作品中。抒情诗歌的种种特点，如简洁，富有表现力，含蓄，同风俗习惯和生活的密切联系，能够引发听者和读者回应（“余情”，即感情上的反响）从而为诗句补充意蕴的潜台词，对自然界真挚的爱，对美好事物的细腻感受，富有人情味，等等，在这一时期已经形成。抒情诗歌开辟了一个独特的诗歌创作的天地，发现了用特殊的表达形式表现的高度诗歌文明的丰富抒情色彩。

《万叶集》不仅对诗歌的进一步发展产生了影响，而且未来的所有中世纪文学，包括叙述文体和戏剧，莫不受其影响。尤有甚者，它的诗歌或诗歌片断，它的形象和比喻不仅进入中世纪诗歌叙事歌谣体裁的艺术结构中，而且还进入著名长篇小说《源氏物语》、古典戏剧谣曲、净琉璃故事、著名的随笔文学《枕草子》的艺术结构中。这些诗歌和诗歌片断还散见于著名的日记和中世纪晚期的短篇小说中。这一时代的抒情诗歌至今还存在于当代日本诗歌的各种民族体裁中。《万叶集》是后来整个日本文学汲取形象、主题和情节的源泉。 ·172

抒情诗歌在日本文学史的第一阶段取得主导地位之后，在许多方面都决定了文学过程发展的性质和进程。以主观抒情的态度来理解世界和艺术叙述的主观抒情形式，成为日本传统文学整体历史进程中的特点。

日本诗歌发展的早期阶段和欧洲诗歌史上曾经发生过的情形一样，是抒情体裁在民间创作的基础上形成的时期，是民间口头诗歌传统同这个传统内部产生的早期伟大诗人的个人创作互相影响的时期。

### 2. 九至十二世纪的文学

八十多年来日本的首都一直是奈良，794 年至 795 年迁都至另一城市（现在的京都），这里成为天皇及其以古老豪门藤原氏为首的宫廷大臣居住的地方。首都称作平安，意即“和平与安宁”，宫廷贵族统治的时期直至十

二世纪封建军事阶层掌权、军事首领（将军）成为国家首脑为止，在日本历史上称作平安时代。这几个世纪中创作的文学构成了日本文化史上的古典时期。

尽管中国文化传统的影响在平安时代还是举足轻重的，但日本同中国的交往已趋于停止。日本人仍然重视唐代中国的文化传统，不过对当时的中国（宋代）却相当忽视。十一世纪的日本人在假名字母的基础上创制了第一个完全可行的文字体系，它推动了日本文学的进一步发展（不过汉语仍旧是公文用语，并仍旧部分地应用于诗歌）。

女性作家在平安时代的文学艺术创作中发挥了特殊的作用，她们熟谙中国诗歌文化，但较少受儒家文学规范的束缚。大部分男作家则用汉语写作。“女流”文学基本上属于十至十一世纪，即日本中世纪文学的极盛时期。

平安时代，尤其是十至十一世纪，日本文学同宫廷和贵族环境具有密切的联系。尽管统治者试图用儒家的治国之道进行改革（由于存在着顽固的宫廷贵族特权，这种改革不可能彻底实现），但平安时代的宫廷主要用来集中举行宗教的（神道教，部分包括佛教）美化的仪式，是富丽堂皇的典礼的举办地点，是各式各样的游艺（其中有古琴比赛、隆重的短歌对唱和作画等等）的优雅的上流社会生活的地点。设在宫内包括宫廷守卫的政府机关毋宁是半象征性的，纯粹是点缀性的，宫廷职务也都是挂名闲差。天皇则更是传统节日典礼的主持者，是上流社会仪典和传统艺术的行家与鉴赏者。实际权力则日益落入藤原氏一门手中，他们把女儿嫁给天皇和皇子，担任摄政或关白[①]的官方职务。

十世纪和十一世纪之交，藤原道长（966—1027）独揽大权，他先后把四个女儿嫁给几个天皇（他是几代天皇的岳父、外祖父和曾外祖父）。藤原道长亦曾“庇护文艺”，正是在他当政时期，两位著名的女作家紫式部和清少纳言写作了自己的作品，她们是一条天皇（980—1011）先后的两位皇后——彰子皇后和定子皇后——的女官。

平安时代，佛教成为主导的意识形态，但它却能同来自中国的儒教、道教成分、阴阳五行等学说以及纯属日本的神道教并行不悖。这一独特的共生现象也反映于平安时代在日本盛行并占统治地位的新佛教教义的“混合体”中。

---

① 888年，宇多天皇即位时，发诏天下，宣布：“万机巨细，百官总己，皆关白于太政大臣。”自此至十一世纪末，摄政、关白独揽大权，史称“摄关政治”。又，天皇幼时，辅政者称摄政；天皇年长，辅政者称关白。——译注

这首先是指于806年建立的真言宗和天台宗。前者的创始人是空海(774—835,圆寂后称弘法大师),后者的创始人是最澄(767—822,亦称传教大师)。

这两位都曾在中国求法,并获得非常广泛的文化教养。空海被认为是一种日语字母的发明者。天台宗与真言宗的混合主义倾向,不仅表现为神道教的神祇(神祇被看作佛教的"保卫者"或菩萨的化身)和儒教成分的一定程度的同化,而且也表现为试图把佛教本身的各种流派综合起来。真言宗把"觉悟"过程的低级阶段比作神道教、儒教和小乘佛教,天台宗则把各种佛教宗派解释为似乎凝聚在《莲华经》中的真知的各个阶段。 ·173

后来在日本起过重要作用的禅宗在平安时代还没有盛行,但最澄把他在中国学到的禅宗的一些成分掺和到天台宗的体系中去。这两个宗派都属于大乘佛教,都尊崇阿弥陀派(通过修习宗教仪式即可达到阿弥陀佛的净土天堂)。

根据《莲华经》的说法,人皆有佛性,而根据真言宗的宇宙说(天台宗接受其部分说法),天地万物与人的意识莫不是毗卢遮那佛的化身。而根据这两个宗派的共同观点,宏观宇宙和微观宇宙是一致的:佛存在于任何一粒微尘之中。平安时代的佛教的特征是放弃了奈良时代的清心寡欲,它对国家生活和艺术(艺术可用作达到"觉悟"的手段)表现出了莫大的兴趣。平安时代的佛教中所有这些日本民族形式特点(混合性、泛神论、主张人皆有佛性、宗教的容忍、对美的崇尚)都有利于文学艺术的发展,就其历史作用来说,在某种程度上堪与西欧宫廷骑士文化中把人的个性从严格的宗教教条束缚下解放出来的因素相提并论。

佛教(怜悯一切生命的思想,因果报应思想,即为此生与前生行为得到报应等)、神道教(泛神论,农业的祈神术和崇拜自然力)以及部分的儒教(修身,格物致知)三者的结合构成了平安文化的思想基础。把人看作自然界的一部分以及对自然界的崇拜反映了佛教与神道教观点的联系,对自然界和人的悲观看法则来自佛教。平安文化中的佛教和神道教都持时间循环的观点,其方式是一年四季的交替,它永远使人联想起一代一代的交替和人生命运中各个阶段的交替。这种循环的模式在充满激情地肯定个人作用的骑士和基督教理想的欧洲中世纪文学中极为罕见,这就决定了这种文学所固有的线性时间流逝的观念。上文已经提到表达为著名的"物之情趣"的平安文学的基本美学观点,也是在神道教狂热崇拜自然的处世态度和佛教相信世间万物莫不遭受轮回之苦的忧伤观点的交接点上形成的。"物之情趣"既是"迷人的"、"极好的",又是"悲伤的"、"不幸的",即值得怜悯与同情的。

上述表达以某种共同参与，即主客观的联系为前提。这种联系与变易的必然短暂性——无论是客体还是主体——是平安时代日本文学所特有的忧伤情调的原因之一；对美的纤细的崇拜是同对美在万物与生灵的共同轮回中转瞬即逝和必然死亡的感受分不开的。在平安时代，尤其是在文化发展已达到高峰的十世纪末和十一世纪初，敏感（应理解为对万物与众生的情趣的细腻感受）成了日本美学的最重要特征。类似的敏感性对于欧洲宫廷骑士文学是格格不入的，正像日本文学中没有骑士理想一样。

平安时代，诗歌继续得到普遍的重视，但这一时代是以叙事文学丰富多样的发展为标志的，这种体裁的文学大都穿插着各种诗歌或引用的诗作。叙事文学常常被冠以"物语"（故事）这一中性的名称。最古老和大众化的，是起源于神话情节的传奇物语（神奇故事）。后来出现了歌物语，也就是围绕着诗歌，作为对某些诗歌产生的情景的描述而逐渐铺陈的叙述。

艺术散文的产生始于九世纪佚名作者的《竹取物语》。作品的内容并不复杂：一个叫做竹取的伐竹老翁在竹心里发现了一个很小的女孩，给她取名赫夜姬。这个名字的意思是光彩照人的姑娘，她果真出落成一个绝代佳人，而老翁也发了财——他在竹心里还发现了黄金。求婚者接踵而来，她给他们出了许多难题：寻觅小金虫的甲壳、会说话的老鼠皮、天竺如来佛的石钵、蓬莱的玉枝等等。没有一个求婚者能满足她的要求。连皇帝也想把她纳入后宫，当皇上的使者来到时，赫夜姬向老翁说出了自己的身世秘密：她原是月宫仙子，必须立即离开尘寰。老翁和老妪的眼泪也不能把她留住，皇帝派来的守卫也无能为力，月宫来人把姑娘带走了。

174·

故事取材于民间神话，情节也是按神话的精神加工的，具有虚构和想象的特征。如竹取老人的意外发财是依靠神奇的力量，因为在现实生活中，平凡的劳动是不能致富的。不过故事中只有赫夜姬的形象有虚构的成分，而其他人物——老翁和求婚失败者完全是现实世界的人。求婚者力图得到赫夜姬的应允，这些事则并没有超出日常现实生活的范围。老翁是个普通农民，他和拾到的姑娘以及贵族形成了对比。竹取翁毫不贪财，拒绝了皇帝给他的职位和荣誉。在赫夜姬身上体现了人民的审美和道德理想。此外，她还十分机智与自尊，巧妙地摆脱了求婚的贵族，而他们又是那样怯懦、卑鄙和猥琐。

故事还有一个深刻的含意：只有通过艰苦劳动和奋勇斗争所得到的东西才具有真正的力量。正因为这样，那些求婚者企图用来以假乱真的赝品就经不起考验。

故事的作者在揶揄豪门贵族代表的同时，也从伦理道德方面把他们同人民加以对比。于是，人民的世界观就决定了故事的形象体系和它的艺术

基础。尽管作者本人显然属于宫廷人物，但故事总体上的民主倾向使它归属于平安文化的民主阶层、“下层”阶层。

《竹取物语》的基本情节——仙女从竹心中下凡的故事——并不是源出日本。它显然来自佛教传说，而且在形成散文之前，就已见于包含民间故事素材的《万叶集》和《风土记》等日本文献之中。又如关于似乎永远浮在大海中的蓬莱山的传说，就同中国蓬莱仙岛的传说有关。

另一部日本早期散文作品《落洼物语》（九世纪下半叶）同样取材于民间传说。其作者被认为是学者源顺（卒于903年）。故事根据一个十分流行的美丽善良的继女被残忍的后母虐待的情节加工而成。继女受到不公平的待遇，甚至被迫同家人分开，单独住在一个低洼的破屋里，因此被起了一个绰号叫“落洼君”，这也就是故事名称的由来。

落洼君为人温良贤淑，心地善良，能宽恕人们对她的恶行。作者在故事的结尾处描写的善良美德的圆满结局，也符合民间故事的传统。作者在赋予女主人公以令人同情和爱怜的感人至深的特点之后，对于每一个人物都一一给予奖惩：落洼君得到了丈夫的爱情和幸福的家庭生活，对她忠心耿耿的仆人得到了丰厚的礼物，而继母一家则陷入贫困，如今只有指望宽宏大量的落洼君的好心与慷慨的馈赠。

与《竹取物语》不同，这里的故事情节是按照家庭生活小说的特点安排的，没有幻想的成分，只保留了主要的思想含义：善良高尚的美德必定战胜邪恶和忘恩负义。这个日本“灰姑娘”的故事和竹取翁的故事一样，是平安时代文学独树一帜的瑰宝。从中可以明显感觉到对儒家道德的推崇，因为这种道德确立了严格的社会秩序和日常生活中的温良与克制。而对家庭美德的颂扬则同这几个世纪中创作了丰富多彩的文学作品的宫廷贵族们的主要理想相去极远。

写于十世纪末的《宇津保物语》（《树洞的故事》）在很多方面渊源于神话故事的传统。同时这部小说以很大的篇幅描写了宫廷生活。故事的开头情节是家喻户晓的：藤原家的俊荫被遣赴唐，途中遭到海难和其他险境。他在神灵的传授下制作了一把琴，并把这把奇妙的琴带回日本。他英年早逝，留下一女。女儿孤苦伶仃地生活在废弃的房子里，强忍悲伤学习弹琴。贵族公子、太政官的儿子若子君发现了她。她为他生了一个儿子。母子两人住在树洞里，善良的猴子给他们送来食物。结局十分圆满：男主人公在打猎时发现了所爱的女子和自己的儿子，把他们带回京城，为他们建造了宫室，等等。

在这部小说中第一次出现了回目，如《俊荫》、《贵宫》、《菊花宴》、《初秋》等等。回目这种形式后来在著名的《源氏物语》中被采用了。一般说

来，可以把《宇津保物语》看作是从传奇小说过渡到《源氏物语》的一座桥梁。

传奇故事存在的同时，自九世纪末出现了以散文环绕和歌的小说。这类作品在很大程度上同宫廷“贵族”文学有联系，而首开其先河的则是《伊势物语》（九世纪末至十世纪初）。这一作品有时被人们称为“歌物语”，因为在一百二十五篇小话中，每一个人物的故事均由一首或数首短歌和几行散文组成。小说叙述了著名诗人在原业平（825—880）的爱情故事。短歌则选自在原业平的诗集，因此肯定了下述假设，即小说的作者是在原业平本人。小说可以看作有关他的生平的自传体故事（从这个意义上说，可以同中世纪法国南部吟游诗人的传记作品相比）。

从《伊势物语》的描述中，从它那优美的短歌和简短的散文里，忘情于抚琴作歌、欣赏自然美景的人们的形象跃然于纸上。作品在男女关系上则追求细腻的感情、优雅的趣味和向往美的情操。在原业平本人则表现为文学传统也一直保留着的爱情小说主人公的完美典范：他不仅是诗人，而且还是情场上有名的攀花折柳的风流美男子。十七世纪的古典作家井原西鹤在自己的一部小说中把他称作“古代著名的风流才子”。《伊势物语》中那些写诗传情、把热烈的迷恋看作是生活的目的与意义的妇女和他十分相配。

《伊势物语》以及十世纪出现的短篇小说集《大和物语》在这一早期阶段就已经体现了平安时代文学在其进一步发展的整个过程中的全部特点。这些特点在日记体裁和长篇小说中得到了明显的反映。

平安时代的大诗人之一纪贯之（865？—945）在自己的作品《土佐日记》（十世纪）的开头这样写道：“一般都认为日记是男子写的，现在身为女子的我也想试一试写起来。”为什么作者要假托为女子呢？可以假定纪贯之意识到自己的日记在同类体裁的其他作品中具有非凡的、独创的意义。因为他并没有像宫廷文人通常那样，在日记中记载官宦生活的事件，而是写作抒情的笔记。纪贯之从土佐（四国岛）卸任回到京都，930年至935年他在那里任国守。旅途行船，一幅幅优美的自然景色舒展在旅人的眼前，但《土佐日记》仍散发出悲伤的气氛：诗人的幼女在土佐夭折了。尽管随行者力图用谐谑、舞蹈、赋诗来驱遣他的哀愁，但纪贯之仍时时回顾着这样令人伤心的变故。

《土佐日记》不仅以其抒情性有别于这一时代传统的“男人”日记，而且纪贯之大胆地把民族文学引进了文学。他的日记是日本艺术散文中第一部用日文书写并且纯粹是日本风格的和文。在纪贯之的尝试之后，一种使用假名文字的新的非汉语化的文体广泛地应用于艺术散文，从而揭开了日本文学发展史上的新篇章。放弃使用汉字并不纯粹是一种表面上的方法，应

该把它看作是保护民族文学，使之摆脱中国的影响，在自己的文化中加强民族成分的倾向。抒情日记这一体裁本身也日益流行。它逐渐为女性诗人所掌握，她们在整个平安时期创作了这一体裁的许多优秀的典范之作，揭示了平安时代"幽居女性"复杂而又细腻婉约的内心世界。

十世纪末，又出现了一部同类型作品《蜻蛉日记》。作者的真名不详，然而她却是平安时期的一位优秀的女诗人，也是受人称道的美女。她于995年去世，终年约六十岁。她通常被称为道纲母（其子藤原道纲是宫廷显要，当时著名的诗人）。

日记作者的丈夫出身于古老的藤原氏，曾任宫中大臣，并任摄政，辅佐幼年天皇。然而女诗人的家庭生活并不幸福，她大部分时间过着独居的生活，忍受着丈夫另有所欢之苦。日记记录了自954年迄974年前后二十一年间的事件，内有许多诗歌，表达了诗人对人生无常的忧思。周围的一切使女诗人感到"惊愕"与"不可理解"，一切都仿佛笼罩在云雾之中，而对往事的回忆——同丈夫断断续续的短暂的共同生活——却只会使她"挥泪如雨"。"只要一想起一切都是这样变幻无常，连自己也不知道这到底是现实还是虚幻"，《蜻蛉日记》就是以这样的情感写成的。

·176

著名女诗人和泉式部——和泉女官——也留下了一部日记（《和泉式部日记》，出现于十一世纪初）。关于和泉式部的生平，除了她日记中保留的资料外，其他几乎一无所知。甚至连她的生卒年代都无从查考，只留下她的大量诗歌（近一千五百首短歌）。日记记载了诗人一生中很短一段时期（1003—1004）中做的事，记述了诗人对年轻贵族的爱情，他的亡故，她当彰子皇后的女官的经历，以及她的夫妻生活中的波折。和泉式部以其非凡的诗才在日本文学史上留得一席之地，她的名字在平安时期的文学家中是名列前茅的。

我们看到，许多重要的日记的作者是诗人，尤其是女诗人。他们的日记中插入了许多诗歌，从而增强了平安时期日记文学的抒情和亲切的意味。

这一时代杰出的女作家紫式部对于日记这一体裁也作出了贡献。她留下了一部《紫式部日记》，记载了她当宫廷女官的短期生活（从1005/1006年至1013年）。同样有名的还有《更级日记》，它出自著名学者和诗人菅原道真一族的有才华的女诗人之手。

由此可见，在上述时期的日本文学中，各种不同的体裁均得到发展。日常生活细节十分丰富的小说正从神话故事中分离出来。吸收了抒情诗歌丰富经验的日记这一体裁的出现，表明了作者们对人的私人生活、对人的内心世界和感受的兴趣。抒情日记连同中篇小说，又为进一步向长篇小说发展作了准备。

十一世纪初，紫式部创作了长篇小说《源氏物语》。这是一部以其成熟和高超的艺术技巧而令人叹服的作品，它不应仅仅被视为日本文学的伟大成就，也应被视为世界文学的最大成果之一。它并不是由于摆脱了中世纪史诗传统（如欧洲文学）或历史英雄小说传统（中国）而出现的，它是在这两种体裁发展之前很久，作为它以前的日本文学所积累的全部文学经验的综合，作为平安时代文学发展的高峰而出现的。《源氏物语》与欧洲宫廷骑士小说或中东和近东的浪漫史诗并无类似之处。

尽管日本学者持续进行了几十年的考证，女作家紫式部的生平至今仍有许多不确定的地方。人们甚至无法知道她的真名实姓，虽然在这方面有着许多假设。例如，有人认为，她的名字紫（式部是表示宫中女官身份的称号）是在其长篇小说开头几章已为世人所传诵之后才获得的，也就是人们用女主人公的名字来称呼她。但也可以作相反的假设，即紫式部把自己的名字给予了她所喜爱的女主人公，她代表着当时理想的女性形象。

《源氏物语》成书的年代也只能大致断定。人们认为紫式部这部小说大约完成于 1010 年（按另一说法要早四五年）。准确的时间仍不清楚，但小说的高度成熟使人们可以断定，她在创作这部小说的时候，已经具有相当丰富的生活经验了。

紫式部出身于古老的贵族藤原氏的旁支，祖辈中出现过许多有文学造诣的人物，她的父亲藤原为时便是一位诗人，他的诗歌曾被收入由藤原氏家族中另一人物编选的《三十六歌仙集》。紫式部的曾祖藤原兼辅被认为是平安时代晚期著名小说集《堤中纳言物语》的作者。紫式部自幼敏慧异常，博学强记。她在日记中写道："父亲时常叹惜：'……太遗憾了！可惜她没能生为男孩子，实在很不走运！'"

紫式部的出生年代被认为是 987 年——这仍旧是推测。她二十二岁嫁给藤原宣孝，据说是藤原宣孝首先发现了她的文学才华。她两年后丧偶，膝下只有一个幼小的女儿。丈夫死后，她继续写作早已开始的长篇小说。在她进入宫廷任职时，已经是一个知名的女作家和精通中国文学的才女。因此，她不仅是一个普通的女官，实际上是年轻皇后的教师，教她学习汉诗。

1013 年紫式部卸去宫廷职务，次年去世（一说是 1016 年）。

《源氏物语》共两卷。第一卷四十一回，接下去有三回把第一卷同第二卷连接起来。第二卷共十回，称作《宇治十回》。登场人物约三百个，其中主要人物，或者说贯穿全书的人物，至少三十余人。情节展开的时间达七十年。第一卷的主人公是天皇同妃嫔所生的皇子光君（意为光彩照人的源氏），第二卷的主人公是光君的儿子薰君。第四十一回没有正文，只有标题

《云隐》。“云隐”应理解为光君之死。

毋庸置疑，紫式部在许多地方借鉴了《宇津保物语》。两部作品的结构是相似的：《宇津保物语》也好，《源氏物语》也好，新的一回往往都引进一位新的女主人公，并通常以女主人公的名字或外号命名，如前者中的《贵宫》，后者中的《夕颜》、《空蝉》或《胧月夜》等。两部小说中都有一回叙述年轻的宫廷贵族们互相交流对不同类型的妇女的评价。然而相似之处主要限于外部的细节，而这些细节恰好突出了两部小说的差别：与《宇津保物语》不同，紫式部的长篇小说具有深刻的内容与高超的艺术水平。



紫式部的著作《源氏物语》十二世纪画卷片断
名古屋 德川家族收藏

现在我们来看看小说的情节。光君的母亲桐壶是社会地位不高的妃子。皇子诞生时召集来的朝鲜相士，指出皇子将来位极至尊的相貌和从事国务活动时对皇子的隐患。天皇出自对小皇子的爱护，没有正式封他为亲王，不过为了在自己死后使他得到保护与庇荫，便给孩子赐了声势赫赫的封建家庭的姓“源”（“源氏”之名由此而来）。这样一来，光君这个普通的人便自然而然成为小说合适的主人公（不是史书的主人公）。他成了宫廷的宠爱人物，天皇赐给他一连串尊贵的封号，不过光君本人承认，他对政治并不感兴趣。

在小说的开头，光君主要被描绘为富有青春魅力、美貌无比和才华横溢的少年。用我们现代的说法，是多愁善感的浪漫主义性格。光君十三岁那年和左大臣的女儿葵姬结婚，但同时热恋着其他女性：六条御息所、地方官的妻子空蝉，尤其热恋出身微贱，被以前的情人、光君的朋友和竞争对手、年轻的宫廷官员头中将所抛弃的夕颜。受平安时代审美观点熏陶的光君十分欣赏夕颜纤弱端丽的容貌。但是引起主人公强烈而无法抑制的感情的，却是他父亲年轻的妃子藤壶，据说她酷肖光君死去的母亲，因而使老天皇不再思念已故的妃子。有一天她终于顺从了光君的欲望，他们唯一的一次幽会的结果，便是生下未来的冷泉天皇，而老天皇却认为是他自己的儿子。

小说第五回说到了孤女紫姬，她使光君想起了藤壶，事实上，她原是藤

壶的侄女。光君把她收为养女，而过了几年，她成了他的情人，后来则是他忠实的妻子。爱情和友谊把他们结合在一起，但光君仍不断地追求新欢，这就不能不使紫姬心生嫉妒而感到痛苦。

小说的许多回都叙述光君的富贵尊荣、万事如意的生活。他极具平安时代典型贵族的一切品格，心地善良，外表富有魅力，深得周围人们的赞赏，让女人无法抗拒。他在宫中享有盛誉，身居最高职位。然而在他荣华富贵与无忧无虑的生活中，其生平的第二个时期，即一生的转折点，不知不觉地来到了。光君的父亲桐壶天皇的长子朱雀天皇继承了帝位。光君受到嫡母、朱雀天皇的生母弘徽殿女御的排挤。光君在诱人的月色下同弘徽殿女御的妹妹胧月夜偷情，事情败露，他被放逐到须磨岛。他在那里度过了一段忧伤与孤独的生活，时时感到海上风暴的可怕威力。须磨岛前国守想替女儿明石姬安排一个好的命运，便怂恿光君同她结合。明石姬替他生了一个女儿。

不久光君回到了宫中。如今在位的是冷泉天皇，他实际上是光君和藤壶所生之子。冷泉天皇得悉自己的身世后，便使光君位极人臣。光君同紫姬以及几个从前同他有过恋爱关系的女人一起住在一所豪华的宅邸里，他和明石姬所生的女儿成了冷泉天皇退位后即位的天皇的妻子。然而小说的叙述气氛却越来越忧伤与绝望。光君老矣，他对妙龄佳人越来越失去魅力，例如，对他那悲惨死去的情人夕颜的女儿玉鬘，便是如此。光君以继父的身份作为掩饰，向她频献殷勤。朱雀天皇退位后请求光君担负起照顾他的幼女三公主的责任，为此他便按照亲王配偶的规定把她娶为正式妻子。紫姬只有默默地忍受屈辱和痛苦，不久便重病缠身。三公主有一天背叛了光君(诚然是违心的)，和别人私通生下一子，并被认为是光君的亲生子。光君本人所扮演的勾引父皇嫔妃藤壶的主角的历史于今重演。处处都令人感到他将要得到报应(羯磨)。紫姬之死给光君的心灵带来了无法治愈的创伤。《幻灵》一回描写光君沉浸在对那已从身边逐渐消逝的如烟往事的回忆之中。《云隐》一回结束了他在小说中的作用。

女作家以“自从光明隐入云中之后……”这句话开始进行下一回的叙述。尼·约·康拉德认为第一卷最后一回没有正文是作者令人惊叹而巧妙的修辞手法。

紫式部意识到这部长篇小说在当时的文学中应起的作用。她毫不犹豫地把这种体裁摆在上一时代最重要的文献、国家的“六史”之冠的《日本书纪》之上。史书只描写生活的一个方面，即历史事件，而长篇小说(以及日记)则详细叙述人们的私人生活。女作家肯定人的生活中发生的事件的美学意义，她的这一观点无疑是非常大胆的，并揭示了她对长篇小说特征的

理解。同时紫式部认为，小说的作者不应人为地区分善恶，但必须描写"他无法将其隐藏在内心的一切"。她把艺术虚构看作长篇小说的特点，她指出，作者甚至在描写虚构的事件时，也必须善于把这些事件互相衔接起来，使读者深信这一切是完全可能发生的。

紫式部关于小说对读者的作用的观点也表现出足以令人叹服的思想深度。她认为，小说家必须具备特殊的技巧，他应该使读者明白小说所表现的是某种虚构的东西，但同时又能十分强烈与充分地感觉到作者所描写的一切，就像现实生活真的呈现在他的眼前一样。在这部作品中，紫式部掌握了使创作产生艺术真实所必需的那种真实与虚构的相互结合的手法。而她不仅在小说中阐述了自己的思想，并且把这种思想体现在艺术形象之中。

紫式部使自己的小说同更为古老的物语形式——其中包括神话故事形式——形成对照。她的主人公光君在承认古人的聪明才智的同时，坚持认为今人在艺术趣味上比古人更胜一筹，并且赞美日文（民族文字假名）文学的繁荣。这在一定程度上既同儒家的崇尚古风相矛盾，又同"史诗的意识"及其对往昔的崇拜互相矛盾。

· 179

女作家远离了旧物语的传奇色彩。小说中传奇色彩的特殊"残留"表现为受天皇女御和宫廷女侍官员排斥的光君的母亲的形象，表现为光君和紫姬的少年失恃（我们发现，女作家显然也是幼年丧母的），光君、紫姬和玉鬘这些人的继母在他们命运中的反面作用，也表现为关于光君及其未来子女命运的预言的一一应验，玉鬘由于同老女侍的相遇而"幸运"得救等等方面。小说开头的套语"那时候，是谁在主宰这一切呢?"也带有神奇色彩。不过神奇的情节却隐没在生活和心理细节的复杂交错中，而有时又由戏仿的角度加以解释：获救的玉鬘在宫廷里处于更为复杂的困境，明石姬的忧伤故事和末摘花的又忧伤又带有喜剧性的故事，则是对《宇津保物语》中女主人公的故事以及类似"睡公主"型的传统情节的批判性再思考。

与传说和传奇物语不同，紫式部在长篇小说中不是把注意力集中在外部的种种波折上，而是首先集中在同主人公的爱情有关的内心感受上，她在作品中利用了诗歌的抒情传统和日本日记文学的经验。

呈现在我们面前的是多情的光君的一连串风流韵事（犹如《伊势物语》那样），描写时既有散文，又有主人公与不同女子互赠的和歌。紫式部不仅在歌词中，而且在散文对白中，在对自然景色的描写中，都广泛利用了日本传统抒情诗中的比喻和成语，从而保留了一定的程式，甚至显得不太自然。情感表达上的风格模仿，不仅说明了主人公们的风流倜傥，而且也说明了他们的多愁善感。忧郁的哀婉情绪直接间接地同佛教世事变幻无常的观念相互关联。然而随着叙述的铺展，传统抒情诗歌和佛家修辞的程式化语言

却揭示了越来越复杂的、个性化的内心感受。抒情的哀婉和佛家的忧郁在主人公的生活中得到了严肃的论证。心理描写的技巧来自于心理日记的写作经验。

随着日本长篇小说这一体裁的发展,从《伊势物语》和《宇津保物语》开始,爱情便成为这一体裁的主题。光君的生活充满了许多风流韵事,无怪乎在有关这一长篇小说的研究资料里,我们常常发现把光君同唐璜相提并论的情况。然而与唐璜不同,紫式部的主人公压根没有自觉地向公认的道德、社会和宗教的律令挑战。此外,他永远不会忘记曾经产生过的感情,并终生保护一度相爱的人。这种感情上的"记忆"构成了光君心灵素质的特点,并使他成为理想的主人公,他仿佛是某种能够灵敏地感知一切美好事物的感情工具。爱情本身和对"物之情趣"的感觉能力很相似。

同时,小说中描写的光君的爱情故事远不是田园牧歌式的。在特里斯丹和绮瑟、莱伊拉和马季农、中国皇帝及其妃子杨贵妃的故事中,个人的恋爱激情被描写成威胁着社会基础的"高贵的疯狂行为"。在关于源氏的长篇小说中,一开始就提到杨贵妃的悲惨故事,这并非偶然,因为年迈的天皇对光君之母的爱情,按照当时的舆论,是危及国家正常生活的。光君所钟情的妇女或则出身高贵(如藤壶、胧月夜),或则出身低贱(如夕颜),这就破坏了社会等级制度。有时私通使他走到了乱伦的边缘:藤壶不仅是其父的妃子,而且是容貌酷肖其母的年轻继母。和她私通是光君招来报应的主要罪恶。光君同其养女紫姬的恋情,以及同另一个养女玉鬘的私情都带有乱伦的色彩。紫式部以惊人的技巧描写主人公爱情体验的戏剧性:暂别或永别(出家、亡故)时爱情的迸发、带给情敌内心痛苦的嫉妒、死亡等等。此外,在紫式部的笔下,任何一次爱情的经历都要造成创伤、痛苦,并且由于一切美好事物的脆弱,爱情也与死亡相近。

众多女主人公的性格引人注目。每一个女性都具有只属于她自己的特点。读者既不会忘记那成为光君第一个情妇的嫉妒的牺牲品的温良驯善的夕颜,也不会忘记那外表文弱但意志坚强、敢于违抗光君的意愿的空蝉,以及那可笑的、渐渐老去的公主"番红花"[1]——光君给她起了这么一个令人发笑的绰号,暗指她那发红的鼻尖,同时看到她孤苦无依,对她十分同情。当然在所有这些形象中,最为突出的是紫姬。可以认为正是在这个女主人公身上,紫式部体现了自己对妇女的理想:她富有细腻和深刻的感情,但却能温顺和自尊地接受命运的安排——"做个男人手中的女人",正像紫式部

180 ·

① 即译本中的"末摘花"。——译注

对平安社交界中与自己同时代的女性的评价那样。

女作家按照自己对长篇小说的理解，力求充分全面地描绘自己周围人们的生活。她寻找人们身上共有的东西，把主人公的命运——其中包括光君的命运——作为共同的生活循环的一部分而纳入这一循环之中。

《源氏物语》与西欧宫廷骑士小说不同。这部小说不是建立在直线的时间模式上，而是建立在循环的时间模式上。光君的经历首先牵涉到感情、恋爱和家庭关系这几个方面的生活，它是在宫廷活动和不断变化的自然界的鲜明背景上展开的。紫式部非常广泛和巧妙地利用了来源于抒情诗歌的心灵状态与自然状态之间的心理对比法。自然界的景色——尤其像在日本文学中常见的、象征凋零已经开始的秋天景色，同主人公们的感情（其中主要是离别与丧亲的悲痛感情）和谐一致地结合在一起。这种心理对比法强化了长篇小说字里行间的哀婉韵调。一年四季的周而复始是生命循环的常见象征和小说结构的最主要成分。在第二卷，即补充描写光君死后事件的那一卷，那威严可怕的大河是席卷一切的生命长流的强大象征。神道教与佛教的节庆与丧葬仪式节日典礼也直接同自然界的循环相联系，这种节日在结构上起组织叙述的作用，同时又是人类生存的循环模式。女作家还利用自然界的象征来揭示妇女名字的含义，多半是花名与地点，如桐壶表示泡桐，藤壶表示紫藤，紫姬表示牛舌草（从它的根可以提取绛紫的颜色），而这三个女人常使光君互相联想并使他想起了绛色和紫色（这两种颜色的不同色调为平安时代的男人所喜爱，尤其常用为衣服的颜色）。葵是锦葵；夕颜即"薄暮时的容颜"，是旋花的颜色；空蝉指的是蝉蜕，她逃避同光君的幽会，躲开了他，只留下"躯壳"——自己的一件薄衫；胧月夜，则是夕烟朦胧中的月亮。小说中用封号和官名来称呼男性人物，因此在整部作品中从头到尾他们的名字不断改变。紫式部通过因果报应的总的观念，即人是要在来世某一个时候受到自己今生行为的报应，万物的永恒变化是不可避免的，痛苦是无法逃避的等等，来感受生命的永恒循环。自然界和人生中的时间循环模式，人的性格变化，主人公尤其是光君本人的命运中的行为注定要得到报应，在无穷无尽的生命境遇的洪流中忧郁忍受——所有这一切都同佛教直接有关，从而使《源氏物语》在许多方面都不同于中世纪基督教或伊斯兰教的宫廷骑士小说。然而，不能因此把紫式部的小说归结为对佛教思想的阐释，佛教思想只不过是小说的最一般的思想框架，是它的某个层面。

在紫式部所再现的那个社会，人的精神世界的特点是怀有激情地感受周围的一切，追求美的享受。美（其最初的根源是自然界）应当是无所不在的，直至衣袖上的花纹。平安时代的人们通过自己的心情来感知周围世界

的对象与现象，从而认为或喜或悲皆为万物本身的永恒属性。正是在这一时代确定了“物之情趣”（“物之哀”）的观念，它早在《万叶集》中就被用来定义由自然界所引起的感情。无论是平安时代的诗歌还是散文，首先是《源氏物语》，都证明由“物之哀”所产生的主要感情是忧伤、周遭事物瞬息即逝和变幻无常之感。在日本，樱花是生命转瞬即逝的象征，而这种存在的短暂则被理解为“物之哀”的必然特点。这种日本所特有的对时刻面临湮灭或凋零之虞的美的崇拜，对脆弱然而美好的人的个性的特别珍贵的理解，对感情的珍贵的理解，都超出了一般佛教观念的范畴。

181 ·

紫式部表面上接受了佛教浮生若梦的思想，但她的主要注意力不在浮生若梦，而是在易逝的，因而更敏锐地被感觉到的，表现在人、感情和自然界景色上的美。传统世界观的多种多样的因素，也像传统诗歌的多种多样的因素一样，在《源氏物语》中“互相交融”并且头一次被用作组织生活素材的手段，描写个性化人物和戏剧冲突的“语言”手段。随着叙述的展开，分析和自我分析逐步加深，主人公行为的内在动机（常常是自私的）和他们思想、感情及行为的差别也逐步揭示出来。常常是一个人物出现在另一人物的知觉中，结果我们常常似乎是从侧面窥见光君。紫式部并没有离开自古以来的诗歌土壤，然而她却可能是世界文学史上第一个达到真正心理分析的高度的作家。在这部作品里，传统的诗歌象征物有时也被非传统地加以应用（见上文关于花草的象征意义），神话原型可能变成主导题旨（如一年四季的各种仪典、秋天的月色、作为倾心的反常表现的乱伦和作为杂乱无章与生命流逝象征的大河，等等）。

这些主导题旨和某些情景（节日和仪典、相逢和离别、疾病、削发为尼和死亡）常常重复出现，尤其出现在叙述高潮处：光君与藤壶的唯一一次幽会和产下私生子这件事仿佛又在三公主和柏木的故事中重现；光君的许多情妇被害的场面彼此相似：月圆时，爱恋着光君的六条御息所的鬼魂杀死了夕颜和光君的妻子。这一系列主导题旨，连同光君所爱的女性的性格和相应的情景之间的无休止的对照、冲突和微妙的递进，一起按照“音乐的”原理组织了长篇小说的乐章，其结果是抒情主题的互相呼应常常比直接的情节联系更具重大的意义。

紫式部艺术方法的这些特点使她的小说远远超出了中世纪宫廷骑士作品的范畴，而接近于后来若干世纪的欧洲文学的某些作品（同十七世纪法国心理小说最为相像）。

平安时代的另一部杰作《枕草子》（十一世纪初）以另一种方式，即从主观方面反映了这个时代社会的特征。它的作者是与紫式部同时代的女性清少纳言，清是姓，少纳言是宫中的职位。

清少纳言的注意力似乎只集中在寻常的事物和现象上，但她总能从中发现新的、意外的东西，就像头一回给自己开辟了一个新天地似的。有些回目本身就说明了这一新发现，如《哀伤的事》、《可笑的事》、《扫兴的事》、《像回忆一样珍贵的事》等等。没有一件小事能够逃过清少纳言细微敏锐的感受："有人开门进来，却懒得连门也不关，真讨厌！"她这样发出慨叹。

清少纳言表现出善于欣赏平凡事物的本领，她还表现出清醒的、带有嘲讽意味的观察力。她在思考周围人们的性格和爱好的同时，能够从他们的相互关系中看到那些常被浮泛的眼光所忽略的方面。她善于总结自己的印象，从中得出准确与机敏的结论。

她在自己的《枕草子》中写道："把自己心爱的儿子送去出家，这是多么令人伤心的事啊！人们会把他看作一个铁石心肠的木头人。"

清少纳言的《枕草子》素以白璧无瑕的优雅形式著称，但是它的最大特点是女作家坚决摒弃平安时代人们所习惯的力图追求每一事物中的——哪怕是忧伤的——"情趣"的做法。无怪乎她在《枕草子》的结尾写道：她"赞扬所有人指摘的东西，指摘别人赞扬的东西"。而当《源氏物语》得到当时人们的赞扬时，《枕草子》却受到了指摘，说它是一部不仅无补于培养审美感情，相反还使人习惯于观察事物的反面，从而播下讽刺与怀疑的种子的作品。

清少纳言并不打算面面俱到地描写她所在的那个圈子的生活。在她的笔下，个人成为可以折射周围一切的透镜，成为可以衡量事物与时代风尚的尺度。她的《枕草子》和任何小品文一样，很少记述人的行为本身，而把主要篇幅用来记述对生活的感受。因此，她放弃了长篇巨制，放弃了同人的命运变迁有关的完整情节，而按照自己的印象把现象加以分类，使作品感情洋溢。这也决定了感受的细致性，它把一切都记录下来，直至最小的细节，如一根笔毛掉进磨好的墨汁中而引起不快的感觉。 ·182

《枕草子》的形式本身也非比寻常，直到后来人们才认识到，日本文学中的新体裁——小品文——的创始者当属清少纳言，这种小品文同中国文学中古已有之的所谓随笔(信笔而写)十分接近。只是经过了许多时间以后，约在十七世纪，日本文学中的这种作品，首先是《枕草子》，才取得了随笔这个名称。

《枕草子》直到平安时代末期才得到应有的重视并大受欢迎，鸭长明按照它的传统写成了另一部名作——《方丈记》(1185)，不过此后，即镰仓时代，这一体裁即趋于没落，再也没有产生多少值得称道的作品了。

平安时代，社会上蔚然成风的日常课题是写作短歌，不会写作短歌对于欣赏自然景物、谈情说爱甚至担任宫廷的普通职务等等都是不可思议的。

短歌优美简短的诗句被认为是表达瞬间的印象、深刻的感受和哲理思想的最佳方式。这一时代的散文——中篇小说、长篇小说、日记——全都充满了诗歌，宫廷不时举行诗歌赛会，接二连三地编纂诗选。其中最重要的一部应是《古今集》(全称是《古今和歌集》)，该集于十世纪初由纪贯之和另外三位歌人[①]编选。

《古今集》和《万叶集》一样，也有二十卷。篇幅虽然不如被称为“古诗之母”的《万叶集》大，但其重要性亦不可小视：它所收的诗歌也达到了一千一百首。《古今集》中的诗歌按主题编选，有和一年四季有关的作品，有恋歌和“羁旅歌”。正是《古今集》首先采取了按四季把诗歌加以分类的原则，以后所有的日本诗选都必须遵循这一原则。

《古今集》的编选者搜集了大约一百五十年以来的诗歌。其中最早的诗歌大部分作者不详，作品属于紧接着《万叶集》之后的时期，这些诗歌也就是《古今集》中的“古歌”。然后是所谓“六歌仙时期”的诗歌，最后是“新歌”，即编纂者本人及其同时代歌人的作品。

日本文学史上的“六歌仙”指歌人在原业平、佛教僧侣僧正遍昭、隐者喜撰法师、歌人文屋康秀、大伴黑主，还有和在原业平齐名的女歌人小野小町。她不仅以诗才著称，而且还是一位绝代佳人。这六位歌人都生活在九世纪，但文屋康秀、大伴黑主和喜撰的作品保存下来的不多。最足以代表“六歌仙”时代的是僧正遍昭、在原业平和小野小町的作品。

纪贯之在《古今集》编纂过程中起过显著的作用，他不仅是歌集的歌人和编纂者，而且还为该集作序。序言第一次试图阐述日本诗歌的历史，说明其原创性和固有的自然性，并在这方面同中国诗歌进行对比(以唐代最杰出的诗人为代表的中国诗歌在平安时代的日本极负盛名，它在日本不仅有许多景仰者和提倡者，而且还有许多出色的模仿者)。

《古今集》的作者也和《万叶集》的歌人一样，寄情于变化无穷的自然景物，把同自然界有关的越来越新的对比和比喻引进了诗歌。与此同时，当人们把《古今集》同《万叶集》加以比较的时候，便能看到它们之间的明显差别。短歌的特点和它那短小的篇幅要求极其微妙的诗歌手法和精致的形式。在宫廷贵族中间，正是短歌的这些特点被看作是主要的方面，但反过来也就出现了许多陈规旧套，按照这些固定的模式便可毫不费力地炮制出应景的诗歌。因此在《古今集》中便出现了许多文字游戏，大量使用同音异形词，使人产生复杂的语音联想，而诗歌本身则往往就是思辨的概念和抽

① 纪友则、大河内躬恒、壬生忠岑。——译注

象的哲学思想。

《古今集》编纂之前拟定的审美标准也扩展到诗歌的形象体系中：某些形象性词语本身就逐渐成了诗歌的小标题，它同诗歌的共同主题相联系，并能使读者心中产生一连串固定的、他所熟悉的意象。如夜莺的第一声啼鸣成为吟诵春天到来的主题的常见形象；田野上吹来的风则预示着秋天已经来临，从而揭开了人生易逝的主题；提到大雪纷飞，诗人便感到老之将至的忧伤；而大雁掠空而过的形象，则暗示着为爱情而烦恼的主题。



如果说在《万叶集》时代，书面诗歌脱离直接的民间创作的过程还处于早期阶段，而且职业歌人的创作还不能不受民间诗歌的巨大影响，那么在《古今集》中，这种影响已经大大减弱，在这部诗集里，民间诗歌的手法常常让位于优雅的艺术形式。当然，并不是这些以形式技巧为本的诗歌使《古今集》成为仅次于《万叶集》的日本早期诗歌的重要文献。许多有作品被收入《古今集》的佚名歌人和青史留名的著名作者（其中包括纪贯之），用自己的创作奠定了日本诗歌发展的新时代。

继《源氏物语》之后出现的众多散文之中，特别突出的是故事集《堤中纳言物语》，一般认为它产生于十一世纪四十年代。故事集由十个短篇故事组成，其作者被认为是诗人藤原兼辅（877—933），他官至中纳言，据说居住在加茂川地方的一个堤坝附近，因而他的外号被称作“堤”，他的作品也因此而得名。不过从流传至今的这个故事集来看，其中没有任何与中纳言藤原兼辅有关的线索，也没有提到任何与“堤”有关的地方。可以推测，关于作者是兼辅的说法是讹传，尤其考虑到故事集是在这位假定的作者死后多年才出现的。也有可能，起初故事集收入的故事要比现有的多，但其中的一部分散佚了。故事的内容是贵族生活中滑稽可笑的事件，主人公莫不具有稀奇古怪的性格。他们都爱躲在缝隙背后窥视，偷听别人的谈话，犯下了可笑的错误，常常陷入狼狈不堪的境地。如一个年轻的贵族就处于这种愚蠢的境地：他原想抢走一个美貌的姑娘，结果却把她的姑妈、一个老尼姑弄走了。一位年轻的太太也陷入这种狼狈不堪的境地：当她的情人突然来会她的时候，她赶紧给自己涂脂抹粉，结果慌忙中却往自己的脸上抹上了墨汁。整部故事集中最有代表性的是短篇小说《爱虫豸的小姐》。故事的主人公是一位年轻的姑娘，她有一种古怪的癖好，与出身贵族的小姐和妇人素来喜爱鲜花与蝴蝶不同，她一味以欣赏虫豸为乐。她在邻居小孩的帮助下，把这些虫豸养在一个个小盒里，观察它们的活动，自称这是“洞察物性”的功课。

这个故事集中的短篇物语在平安时代的散文作品中，有它独具的特色。它们具有鲜明的幽默性质，同时作者的讽刺锋芒针对着若干世纪以来在贵

族中形成并体现着他们的审美趣味的风尚，针对着贵族社会所崇尚的理想。凡是作为平安时代贵族享乐和诗歌灵感的源泉并在文学艺术、日常生活和爱情方面独占统治地位的东西，在作者的眼里都是要加以嘲笑的对象，是幽默故事的题材。在作品中，抢夺所爱的女人——平安时代公子哥儿典型的行为——却导致滑稽可笑的结局，艳情故事使作者有理由去表现主人公可笑的虚荣心。这样一来，作者就显示出了比他同时代的作家和诗人更为清醒地对待贵族社会习俗和精神面貌的才能。不过作者的笔调并没有完全变成讽刺，他的嘲笑只停留在生活现象的表面。《堤中纳言物语》表明平安时代的社会已趋没落，表明它的文学的衰颓：长期以来被认为美好的事物，明显地蜕化为空虚与笑料。

平安时期末年还出现了一部重要的作品：《今昔物语》(十二世纪初)。这是一部包括神话、传说和民间故事的文集，作者不详。在关于作者的各种说法中，最为普遍的说法认为他是 1004 至 1007 年间住在宇治(京都附近)的源隆国，据说他在此邀请所有路过的人，记下他们所说的故事，把它们编辑成书。源隆国获得大纳言(政府高级官员)的职位，因此，这个文集最初被称作《宇治大纳言物语》，但由于每篇故事都以“如今说来已经是往昔的事了”作为开篇语，全书就被称为《今昔物语》。

184・

《今昔物语》是一部卷帙浩繁的故事集，共收故事一千零六十三篇，分成三十一卷。其中第八卷、第十八卷和第二十一卷已散佚。全集按题材分为三大部：《天竺》(印度)、《震旦》(中国)和《本朝》(日本)。《本朝之部》占篇幅最大，从第十八卷至第三十一卷(散佚部分除外)。文集内部按题材，有时按年代将故事进行严格的分类。如属于《天竺之部》的第四卷包括有关“佛陀之后”的印度故事，第五卷则是有关“佛陀之前”的印度故事。属于《震旦之部》的第九卷谈的是“孝敬父母”的题材，而第十二卷则是关于中国历史的故事，等等。《本朝之部》的各卷内，各类故事按题材互相联系。如有关“观音菩萨如何大发慈悲”、人们做了坏事又如何“报应不爽”的故事是一类，悔过自新、“走上正道”的盗贼的故事又是一类，等等。甚至还有一类故事专说“妻子死后，丈夫如何赋诗”。关于日常小事一类的故事尤其饶有趣味，其中讲的是平民百姓的日常生活。

文集中的大部分故事具有训喻性，表明作者对佛教的虔诚。收入文集中的大量民间生活素材常常经过特殊的形象加工，融入了佛教道德成分，许多故事往往涉及奇迹，富有幻想色彩。不过这里的幻想根本不同于民间创作中的幻想。民间创作虽允许对现象作虚幻的阐释，但现象本身却必须按照现实世界的规律发展，例如，如果说故事中“会自行出现餐食的桌布”不见了，那么，它不是被狡猾地骗走了，就是干脆被偷走了。民间故事中的

生活规律并没有被破坏。然而《今昔物语》中的故事与寓言却是另一种情况。在这里，作为基本规律出现的是神秘力量的行动，是上天神明的意志，而人民生活中的事件只不过是表现这些神奇力量的手段而已。例如，有个故事说，一个贫困的妇女没有钱给自己盖间小屋以便分娩，情况就是如此。故事的结尾讲述了“观音菩萨如何大发慈悲”，赐给这个妇女一包钱；讲述了虐待马匹的人如何受到奇异的惩罚：“有一天他在自己家里烧水。突然他的一双眼珠蹦了出来，掉进锅里煮熟了。他伤心已极，痛不欲生，但一点办法也没有。而人们在谴责他的时候，这样说：这是对他多次宰杀马匹的报应。”作者在最后写道：“这就是一报还一报，人也应当考虑到日后可能受的苦。就是这么传说的。”

以仁慈的态度对待牲畜——劳动人民的助手——的主题在《今昔物语》中十分常见，这是民间创作所特有的主题，但上面所引故事的结局也和其他许多故事一样，与民间创作十分不同。这个结局并不符合生活的规律，在故事中显得十分意外，具有宗教奇迹的性质。作者似乎也感觉到，这种结局是勉强加上去的，是与情节的自然发展相矛盾的，因此，每每加以解释，补上自己的道德训喻的格言，而为了让自己的说教显得更加可信，常常借着似乎是事件的目击者之口来说出自己的话。而目击者的一致结论是为了肯定事件的真实性。也就是为了这一目的，作者在每篇故事里都必定指出事件发生的地点：“在某省某县……”同时还要介绍故事主人公的姓名与绰号。不过在文集中也有纯粹的民间故事，例如，关于快乐的能工巧匠——建筑师或画师——的故事，关于画师逃走的徒弟的故事及其他充满温馨的幽默和称赞民间能人的故事。

正如我们见到的，《今昔物语》不属于宫廷文学，但也不能把它完全看作是民间创作。毋宁说，它是“为民众所写的文学作品”。这种故事集从人民的日常生活中汲取素材，力求用接近于平民、他们能理解的语言写作，但文集中的作品都具有寓言和颂扬日常智慧的训喻小说的形式。《今昔物语》以佛教的精神对故事进行加工，似乎将其形形色色的大量素材纳入了统一的轨道，只有那些未经如此加工的故事还具有独特性，仍然充分保留了民间色彩。

· 185

在平安时代的背景下创造的文学，尽管其大部分反映了宫廷贵族狭小范围的生活，但却是日本民族文化遗产的最重要的一部分。它的艺术技巧已达到很高的水平，细致与精巧地刻画人的心理活动、揭示人的内心世界的方法已趋成熟。

在宫廷环境下，人的个性发展是矛盾而又片面的。无怪乎发达的封建主义时代一开始便指责（尽管它后来也赞赏“古人”的优雅并醉心于古代的

文化)平安时代社会的娇嫩与纤弱,认为这是这一社会衰颓的原因。然而,由这一社会所培育出的人们也只能是如此,因为在这样的社会里,只要属于宫廷和贵族门第,就能保证得到很高的地位和俸禄,保证能扩展多方面的审美需求,以及能得到为满足这些需求所必需的闲暇。

可是,如果说男人们曾经忙于不断参加繁琐的宫廷仪典,争夺权力,如果说他们受着多妻制的戕害,那么女性则可以自由地感受自己的感情变化,把心灵的力量用在情感的领域。按照顺从的精神教育出来的平安时代的女性从事着优雅的艺术活动,撰写诗歌、日记、随笔和小说,替自己的感情找到出路。

尽管女性自身的发展有其局限与片面性,但她们的感情世界却比男人的精神世界,即完全在儒家道德规范下形成的理性世界更为丰富。女性的悲剧还在于男人对她们的几乎绝对的权利,虽然男人在精神上往往低于自己的所爱,却能掌握她的命运。于是女性的感情,她所感受的忧伤便深深地同佛教浮生若梦的思想、因果关系(其表现之一便是因果报应,即恶行必将受到惩罚)的思想不谋而合。

平安贵族统治的辉煌时代延续了四个世纪。平安贵族在宫廷圈子之内的孤芳自赏与封闭性造成了这一阶层的没落,使其离开了历史舞台。与此同时,统治阶级上层借以维持其富贵尊荣的经济基础受到外部的破坏:在国家份地上备受残酷剥削的农民,从份地逃向国家的边境——东北地区出现的庄园。在这些庄园中,军事封建的武士阶层逐步形成并积蓄着自己的力量。一向称为"和平与安宁"的平安时期,实际上已感受到统治上层内部的激烈斗争和大规模的农民骚动。中央政权和地方封建主的矛盾也日益尖锐。终于在十二世纪末,地方武士摧毁了旧贵族的统治,在日本建立了自己的政权。

在这些疾风暴雨式的事件和深刻的社会变革发生的同时,文学也出现了根本的变化。

### 3. 十三世纪的文学

自十二世纪末至整个十四世纪这一时期,日本的社会生活发生了如此重大的变化,以至于许多日本学者有理由将它称为革命。这几个世纪中,日本封建大家族之间争夺政权的斗争采取了特别激烈的形式,地方封建主开始公开反对执政的上层,试图用武力推翻他们。这些冲突的结果是形成了两个敌对的集团:东北封建主集团和西南部集团,前者成为强大的源氏的附庸,后者受制于接近皇室的平氏贵族。

历时几十年互有胜负的流血斗争，于十二世纪末以平氏的溃败和灭亡告终。以天皇为首的古老贵族完全丧失了统治权，政权转到新的阶层——严酷的武士手中。军事将领（将军）成了国家的首领，他们后来一直统治日本，直到资产阶级革命，即所谓明治维新时期为止。

我们还记得，日本平安时代创造了丰富多彩、形式多样并使自己的优秀作品达到高度艺术完善的文学。这一文学随着其借以生存的宫廷贵族的没落而停止发展。日本新的统治者带来了自己的世界观，开始创造同前代典雅的贵族文化有着极大区别的文化。

武士手中掌握的无限权力使他们自认为高人一等。"花中之魁是樱花，人中之杰是武士"——这种说法表达了武士阶层比"一般人"优越的思想。·186 武士阶层也必须有自己的行为、观点和道德的规范。这个规范最终形成于十二世纪，被称为"武士道"。它的主要特征是力图使统治与被统治的关系以及武士阶层内部的等级制度万世常存。武士道规定武士必须无限矢忠于军事首领，为了恪守武士的职责，不仅随时准备牺牲自己，而且还要牺牲自己的亲人。武士的箴言是："主公在前，不得斜视父子。"视死如归是最高尚的品质，战死沙场可使武士声誉倍增。军事首领死去，附庸自杀（切腹）被看作是荣耀之举。高超的武艺与马术是一个武士必备的条件，出征时的严峻生活，平日的禁欲主义乃是武士的本分。

武士道的全部内容和宗旨与佛教思想体系十分吻合，佛教在武士阶层中也引起了重大的变化：宫廷贵族所特有的唯美主义和对表面仪式的欣赏趣味，统统不见了。

武士阶层对佛教的态度还有其他特点，即严峻的宗教狂热，盲目相信因果报应——因果的不断轮回，它在一个人出生之前以及以后的转生中就已经决定了他的生活遭际，并且还决定了他的子孙直至最末一代的命运。

武士阶层世界观的这些特点充分体现在被称作军记的作品中，军记就是军事史诗，更为确切的说法是英雄历史故事。军记成为自武士阶层统治的初期——日本中世纪的最初几个世纪（镰仓时代）——流传下来的主要叙述文学。这并不是说当时的日本文学就没有其他体裁和形式。诗歌继续顺利发展（尤其是西行法师[1118—1190]和藤原定家[1162—1241]创作的短歌），这些诗歌被收进十三世纪上半叶编纂的《新古今集》。这一时期出现了《愚管抄》一类的历史文论。同时还出现了范围广泛的佛教文学，佛教理论家有：法然（1133—1212）、亲鸾（1173—1262）、日莲（1222—1282）。然而镰仓时代最为流行与最典型的文学体裁仍是军记。

规模最大的军记有十三世纪写成的《保元物语》和《平治物语》，它们记述了日本特定的历史时期（保元年代为1156—1158年，平治年代为1159—

1160 年）。此外还有《平家物语》、《源平盛衰记》。稍后，十四世纪初，还出现了一部军记类型的作品《太平记》。

以上这些物语的素材和情节基础乃是历史事件，即源平两大家族斗争的故事。

作者们着力描写平氏的命运，首先是描写平氏一门极盛时期的首要人物平清盛将军的命运。平氏家族虽系皇室的一支，却长期不与宫廷接近。然而，清盛在平定源氏参与其事的反对宫廷的叛乱中，扮演了主要角色。军事上的得势使他掌握了政权，用《平家物语》作者的形象说法，是"四海之天下尽入掌中"（"四海"即日本）。

最初的两部物语——《保元物语》和《平治物语》描写了这些叛乱和平氏的崛起。最著名的一部物语，即《平家物语》的十二卷（另一版本为十三卷）中，有六卷是叙述清盛的生平及死亡的。清盛官至太政大臣，平氏一门在短时期内形成炙手可热的势力，就连其他封建主和天皇本人也得俯首听命。不久，清盛废掉正宫太子，而把自己年幼的外孙扶上皇位。无怪乎平氏一门日益陶醉于权势，骄奢无度了。"凡非平家之人，则一文不值"——平氏家族一个成员吹嘘的这句话成了当时流行的口头禅。

《平家物语》的作者描绘了清盛的巨大身材、充沛的精力和战士中流传的他那神话般的无比勇猛。他是时代的典型产物，是他那个时代的政治家和军事活动家。他贪得无厌，是权力欲的化身，甚至对待自己的亲信也极其傲慢，对自己一门的仇敌，对源氏，则毫不手软。他被权势迷住了心窍，竟然对宗教圣地大张挞伐，把故都奈良的三井寺付之一炬，下令拆毁前代的珍贵遗物大佛像。1181 年，清盛去世，不可一世的平氏一门从此走向衰落。他们不得不离开京都，后来在一谷之战中败给源氏的军队。一年之后，即 1185 年，平氏的余党同年幼的天皇一起在下关海峡坛浦湾的浪涛中殒命。

187·

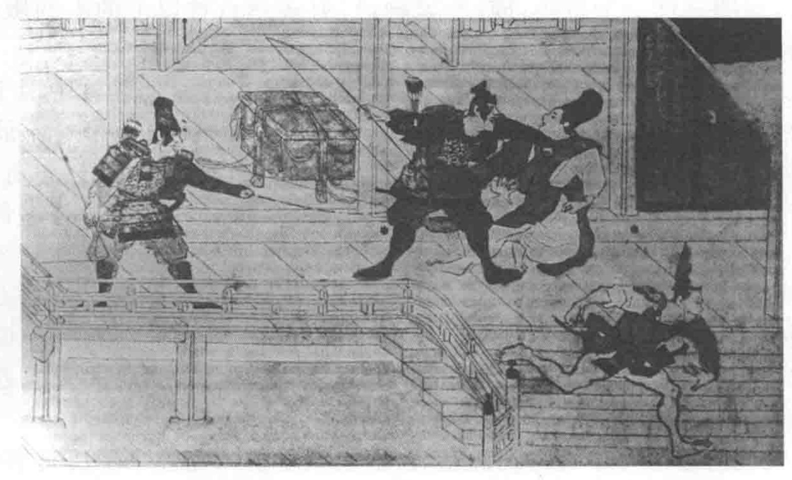
傲慢者不会长久，
就像春夜梦一场。
雄强者终将灭亡，
恰如风前尘土扬。

祇园的钟声如此预示，而《平家物语》也以这些威严悲壮的诗句揭开了第一页。骄奢者是平氏一门，他们的光景并不久长，强梁霸道者也是平氏一门，他们最终殄灭了。

源氏取得政权之后，武士的内讧并没有止息，取源氏而代之的是出身于其

他家族的执政者。如此一直延续到十六世纪织田信长将军着手统一日本为止。

人们在研究这些物语时，发现了许多不易解决的问题。这些作品应属于何种体裁？它们的作者都是谁？他们在描写这些事件和人物、描写事件的参加者和主人公时，采取了什么立场？这些故事具备了许多属于史诗的特点。



《平家物语》十三世纪画卷片断 东京 国立博物馆

其中最主要的是所描写事件涉及的范围。源、平相争并不是地方性的内讧，它震撼了整个日本。武士组成骑兵投身到相争的诸侯麾下，农民被驱赶充当兵卒，他们的房屋被烧毁，种上了庄稼的土地遭到武士铁蹄的践踏。强大的源平两家长达三十年的斗争左右着国家的生活。这是一种封建主的内讧，类似使西欧社会分裂，并在一系列史诗（如法国的吉约姆·德·奥朗日系列的武功歌）中得到反映的欧洲封建主的纷争。

军记故事在修辞技法方面的典型特点是运用大量诗歌的固定表达格式。在描写战斗场面时，采取了史诗所特有的庄重、夸张和再现情节紧张、迅速的手法。在作者的笔下，战士们的体力与灵巧是一般人所望尘莫及的。武士能举起“一百人也难以移动”的巨石，“冲入五百骑兵的敌阵，左右如入无人之境”，他用突然的袭击“横扫敌军，使他们尸横遍野”，等等。清盛的威力被描写得颇为夸张，如他在黄昏时突然来到渡口，命令太阳停止运转，于是落入地平线的斜阳又重新升起在天际。他在临终前也还是威严和可怕：曾经纵火焚毁宗教圣地的平清盛，仿佛放火自焚，在内火中化为灰烬。[①] 此外，对主人公个人感受的描写则富有浓厚的抒情意味，而包含着作

·188

① 据《平家物语》描述，平清盛“从得病之日起，……体热如焚”。——译注

者哲理思考的段落则构成了节奏上有机的循环,读起来有如诗句。

军记故事中充满汉文风味。宫廷贵族的词汇与语句同普通武士的语言交错使用,所有这些构成了日本文学中军记这一体裁所特有的修辞结构。尼·约·康拉德认为,军记的风格在很大程度上与其中许多故事具有口头传统有关。浪游全国的盲僧,在琵琶伴奏下演唱这些故事。口语说唱传统的存在,说明这样一个事实,即《平家物语》有多达百种以上的不同版本,这恰如西欧史诗一样。

我们完全有理由把军记看作是中世纪史诗的丰碑。但是除了源于口头传说的特征外,故事中还明显地具有接近于编年史、历史记录等不属于专门文学的一般性文化资料的特点。这是指人物的长长的封号与头衔,关于某一寺庙兴建缘起的插叙,中国文献掌故的引用等等。它们同经过各种艺术修辞和形象塑造的手段加工雕琢的篇章衔接在一起。如果考虑到当时这些故事已被作为书面作品而创作出来这一文化背景,它们的这一特点也就可以理解了。在它们出现之前,日本已有编年史书以及一些稍具小说形态的读物,它们介绍历史年代,叙述早期封建王朝中辅佐朝政的源氏各摄政王的荣耀和权威。这个时期的"小说"也讲述人们的个人生活。

以尖锐的政治斗争为特征的新时代,把众多的人物卷入了历史事件,使他们成为这些事件的参与者和活动者。历史斗争本身为文艺作品提供了情节,而历史人物则成了作品的主人公。在许多情况下,作者似乎不愿撇开历史文献,这就使他们用插入文献材料的办法来加强对事件的描述。有时连事件本身也是按年代先后来铺陈的。于是,在偏向于历史记载的同时,就产生了描绘历史事件和人物的文学作品,军记便属于这类文学。军记是用散文写成的,这不足为奇,只是偶尔插入诗歌作为引文。军记的这一特点可以使它同冰岛的萨迦和爱尔兰的史诗故事相媲美,不过日本史诗反映的是封建制度的另一种更为发达的形式而已。

与军记故事体裁密切相关的是其作者问题。日本文学史几乎没有给后代留下任何可供解决这一问题的资料。唯一直接与《平家物语》有关的资料见于十四世纪著名的作品《徒然草》。该书的作者、隐逸诗人吉田兼好提到一个出身贵族、同样遁入空门的行长"撰写"了《平家物语》,让一个叫生佛的盲艺人在民间说唱。

总的来说,军记故事形成的过程大致如下:某些情节以口头流传的方式产生于战士之中,他们大多数还不具备书写能力。后来这些情节由游吟的盲僧人传播到全国,逐渐形成一套一套的故事,并以这种方式传入寺院。中世纪日本的寺院也和中世纪欧洲的教堂一样是文化的中心,那里有着活跃的、沸腾的生活。人们从全国各个角落汇合到这里:有逃避赋税和压迫

189·

的农民；有在宫廷中失意的流放贵族；有无法得到遗产的豪门望族的庶子；还有流浪的琵琶法师，即盲说唱艺人，正是他们把关于内战的疾风骤雨事件的丰富见闻带入了寺院。

有学问的僧人在这里撰写事件的编年史，抄录古代作品。正如大家知道的，流传至今的日本文学的第一部文献《古事记》最古老的抄本就是十四世纪在寺院中编纂成书的。军记也可能就是这样在寺院中加工润色并记录而成。尽管它源于口头传说，但其中能明显地感觉到作者的立场和他们对所描写事件的观点。

故事的作者们通过全部描述来阐明两种基本思想，从而使事件叙述能够证实这些思想是不容置疑的真理，是规律的表现。思想之一是"人的一切行事"都是昙花一现，是不能久长的。《平家物语》是一部叙述平氏命运及其灭亡的史诗，它从证明"生者必灭"这一普遍规律的观点来阐述事件的过程。佚名作者的目的与其说是叙述平氏的兴盛，毋宁说是诉说其衰亡。由此也就表达了下述的基本思想：万事皆空，生命和尘世的荣华转瞬即逝。

然而除了昙花一现、世事无常的思想之外，还有作者们同样积极宣扬的另一种思想贯穿全书，即：没有对权力的合法性继承权的人，想窃取权力，必定会自取灭亡。因而《保元物语》的作者在叙述事件的时候说道："设若一个位居众人之上的当权者恣意妄为，则国家必定大乱，人民必定遭殃。设若在他辖下的臣仆不守法度，他们就要招来灭族亡家之祸，而本人也要灭亡……他们逃不了这因果报应。"

由于平清盛平日多行不义，对天皇又颐指气使，他的长子重盛，一个坚持正义、慈悲心肠的人，对其父说道："凡是人的命运将要倒败的时候，必定要做恶事。"平清盛可怕的死亡和随后平氏一门的衰败证实了这句话。

后来出现的另一部重要的军记作品《太平记》也贯穿着忠于"合法的"即天皇的权力的思想。在这部作品中，这一思想的体现者是故事的中心人物——忠于天皇的亲王楠木正成，和他站在一起的有天皇忠诚的臣仆仁田、正成的妻子和他们的年轻儿子正行及其他人物。反叛朝廷的足利尊氏则被描绘成反面人物、乱臣贼子。

众所周知，每一个时代都有自己的理想。对于封建时代来说，它的理想乃是拥有强大有力的、公正廉明的君主及忠顺的臣仆。然而对于忠诚的理想却在日本封建主的现实关系中完全遭到破坏。他们之间争夺权力的斗争的充满了阴谋权术和叛卖变节。成为源赖朝阴谋与嫉妒的牺牲品的是其弟弟——勇敢正直的源义经，结果他被迫自杀。他的首级被藤原家的一个成员送给源赖朝，以表示自己作为附庸的忠心。

封建主反对合法君主——天皇——的残酷斗争本身就是对忠君这一基

本封建传统的破坏。于是被卷入这一斗争中去的人,不能不干出许多错事,从而也就陷入无法解决的、往往带有悲剧性质的矛盾中去。故事的作者们对于这一点是看得非常清楚的。他们也看到,这种带来无穷后患的纷争使国力衰竭,给生民造成灾难。人们在《平家物语》中通过贯穿全书的对整个英雄业绩的描述,可以清楚地听见作者被整个家族可耻地灭亡的悲剧深深触动的沉痛哀婉的声音。忠诚勇敢的部属、豪迈高尚的战士一一死去。温柔忠贞的妻子的命运何等悲惨:在国破家亡的乱世中,她们与丈夫诀别;儿女失去父母,或同双亲一起流放坐牢。《平家物语》在谈到平氏盛极一时的时候写道:"往年那保元时代,有如春日盛开的百花,而今却像秋天纷纷落下的红叶。"

构成封建阶层的基本力量——成千上万的人们全都陷入毫无出路的绝境。《平家物语》作者的思想正是如此。

国家所发生的历史事件的悲剧性,概括地表现在叙述文学——军记中。稍后,当戏剧在日本发展壮大之时,军记作品中最鲜活的情节以单独的方式在中世纪的能剧中获得了独立的生命。

# 第三编　中央亚细亚文学



## 本编序言

在二至十二世纪的中央亚细亚，居住着一些部落和民族，它们处于社会文化和社会发展的不同阶段。其中有些民族的城市化程度和农业发展水平相对较高（维吾尔族和藏族），然而，这一群体的大部分由使用突厥语和蒙古语的游牧部落构成。连绵不断的战争和冲突导致了政权的频繁更迭和国家、部落联盟的此起彼落。六世纪，在中央亚细亚、中亚和南西伯利亚广阔的土地上建立了强大的突厥汗国；直到九世纪，东土耳其斯坦都处于维吾尔族人的统治之下。后来，叶尼塞河流域的吉尔吉斯人建立了自己的国家政权。九世纪时，经过连绵不断的战争之后，使用蒙古语的契丹民族和使用藏语的唐古特（西夏）民族崛起了。

中央亚细亚最强大的部落和民族在复杂的社会政治条件下，在不同文化相互作用、相互影响的基础上形成了自己的文化。大草原的文化发展受到了来自中国的影响；此外，与西方的一个强国——贵霜——在二至四世纪的交往促进了积极的文化交流。事实上，贵霜王国由一些最古老的国家组成，如北印度、索格狄亚那（粟特）、巴克特里亚（大夏）、帕提亚（安息）、托哈利斯坦（吐火罗）等。贵霜拥有自己的文明。

贵霜国促使不同的部落和民族之间进行社会、宗教和文化的交流。同时，由于丝绸之路的积极作用，经过这条道路，东西方之间的商贸往来密切而频繁。商人往往是相隔甚远的国家之间进行文化交流的中介。

在贵霜国发展最强盛的时期，巴克特里亚人和吐火罗人信奉的拜火教，中亚和中央亚细亚各部落及民族信奉的萨满教和其他文化，再也不能适应统治阶级的要求。公元二世纪，统治者迦腻色迦对佛教的支持促进了佛教在吐火罗的传播。然而在其他的民族，佛教的传播过程相当漫长。比如，直到七世纪，佛教才开始在藏族人当中得以传播。

佛教促进了印度文化和一部分中国文化在中央亚细亚的影响。藏族人和维吾尔族人将印度大量佛教作品从梵文翻译成本族语，同时往往加入一些地方神话传说和民间创作成分。例如，很多民族群体（突厥人、蒙古人、藏族人）的共同特点是用“不生不灭”的佛代替了地位最高的天神。含有宗教内容的佛教文献被保存在一些寺院中。尽管这些经书的语言具有官方的教权主义性质，它们对于研究文学传统的历史仍然具有重大意义。

伊朗对中央亚细亚文明的影响主要是通过流传到东土耳其斯坦和中国的摩尼教来实现的。在佛教广泛传播之前，丝绸之路沿途已经有了摩尼教的信奉者，他们在家乡伊朗遭到驱逐，却在中央亚细亚找到了栖身之地。摩尼教在维吾尔族文化中留下了特别深刻的印记。维吾尔族在中世纪是中央亚细亚最发达的民族之一，它拥有高度发达的城市文明，有维吾尔文和其他文字的书面文献。保存至今的用维吾尔语翻译的摩尼教文献《摩尼教徒忏悔词》，译文流畅，显然是古突厥最早的文学作品。为数更多的是用维吾尔语书写的佛教文献。保存至今的还有基督教内容的维吾尔语文献（六世纪时基督教的景教派从伊朗流传到东亚的使用突厥语的各民族之中）。

大量维吾尔语的佛教文献主要是从汉文、藏文、梵文和吐火罗文翻译而成的，它们为维吾尔文学语言的哲理训诫风格的形成奠定了基础。后来，维吾尔文学对蒙古文学产生了影响。通常认为，十一世纪著名的突厥长诗《福乐智慧》是这部作品蒙古语版本的原型。

191 ·

在维吾尔语的文献产生之前，文学的发展依靠另一种标准语言——突厥语，突厥语的鲁恩文字[①]文献无疑来源于民间口头创作。对于这一点，鄂尔浑—叶尼塞文献（鲁恩文字）中大量民间口头创作的情节和丰富的语言手段足以为证：各种类型，包括诗歌的、演说的、法律的和日常生活的习语以及诗歌修辞词汇。

古老的蒙古文学的叙事诗时期的总结之作《蒙古秘史》（1240），具有最鲜明的艺术形式，其中收录了大量的“口头信件”、谚语、俗语、“口述家谱”和一些历史歌谣的片断，即地方民间口头创作。

在书面文字发明之前，藏族的民间创作已有广泛的发展。对于这一点，仅以我们所掌握的记录神话故事的文献就可以为证，例如敦煌的藏文手稿和经过改写的佛教文献。

早期从梵文、汉文、和田—塞语翻译成藏文的佛经属于七世纪上半叶。这一阶段还编写了第一个版本的藏传佛教经典——后来的《甘珠尔》的目

---

① 五至十一世纪突厥人所用的辅音字母文字，以索格德文字（源于阿拉米文字）为基础。亦称“如尼文字”。——译注

录。米拉日巴的宗教诗歌以及由他的门徒日琼巴[①]创作的《米拉日巴传》，还有萨迦班钦和波托帕的训诫作品，以及大量不足凭信的藏族赞普和传教僧的传记，这些作品都饱含了佛教观点。显而易见，在这一阶段的末期，关于格萨尔王的著名英雄史诗开始逐渐形成，这部作品后来也成为藏族和中央亚细亚蒙古各民族共同的文化遗产。

中央亚细亚的其他种族群体和民族，如契丹、唐古特和吐火罗等民族文学宝库中的作品大都散佚了。然而，从保存下来的为数不多的作品中，仍能十分清晰地发现它们的性质和相互之间的关系。自从十世纪初引入至今尚未破译的大字和小字[②]之后，契丹人产生了自己的文学。一些汉文诗歌和历史作品被译成契丹文，还有人编纂了字典。契丹自身的文学资料主要是为数不多的为纪念契丹统治者而镌刻在石碑上的铭文，还有出现在铜镜、砖块、壁画、器皿以及汉文书籍中的简短文字。

十一世纪，唐古特人在汉文和契丹象形文字的基础上创造了自己的文字，这标志着唐古特文学的诞生，它包括翻译文学和原创文学。其中有很多译自中国的编年史和历史作品，如：《贞观政要》(627—649)的一部分、春秋时期十二个国家历史中各种历史事件的汇集[③]。唐古特人印刷出版了宗教和世俗内容的书籍(木刻书)。从彼·库·科兹洛夫创立的哈拉浩特[④]唐古特图书馆保存的资料来看，很多中国古典文学作品被翻译成唐古特文。一些译者因此而成名，如斡道冲等。哈拉浩特图书馆收藏了《论语》、《孝经》、《孟子》等作品的唐古特文译本片段，还有各种各样的中国古典作品的译文集，内容包括《列子》、《左传》、《周书》、《诗经》等。十二世纪末，唐古特还出版了古代中国著名人物的生活轶事集《名人录》。

与翻译文学同时发展的还有唐古特人自己的文学。唐古特诗歌集证明了许多诗歌体裁和散文体裁的高度发展，这些诗集中包括了宫廷颂歌和以宗教、道德教化为主的《三代箴言集》。《三代箴言集》展现了诗歌、散文故事、批评性论述、赞歌和官方报告。其中很多诗歌饱含对自己的故乡和文化的热爱之情。

独特的唐古特文学史料还包括十二世纪下半叶编纂的谚语和俗语《名言录》，还有一系列道德教诲内容的作品——《智慧集》、《高尚行为

---

① 此处疑有误。据相关资料记载，《米拉日巴传》的作者是其弟子桑吉坚赞(1452—1507)。——译注

② 相传大字是辽太祖耶律阿保机于920年在突吕不、鲁不古等人的帮助下创制；小字是太祖弟耶律迭剌所创制。——译注

③ 此处俄文表述有误，经核对后改译如上。——译注

④ 哈拉浩特：额金河下游城市遗址(十一至十三世纪)，在蒙古人民共和国境内。——译注

集》、《孝经新编》等等。颇为引人瞩目的是一部百科全书式的作品——《圣贤箴言集》。

印欧语系的吐火罗文化繁荣于中世纪早期。吐火罗语属于K类语言[1],并分化为两种方言——A和B。"吐火罗语A"是佛教在中央亚细亚西部的突厥语居民当中传道时使用的死语言,而"吐火罗语B"(或称龟兹语)是在寺院中进行交流的活语言。

192·

大部分经文都是从梵文的佛教作品逐字逐句翻译过来的。用吐火罗语B书写的原文中,已知的有寺院的账目、事务公文、梵文—吐火罗文字典、医学和巫术内容的著述,还有一些爱情抒情诗。

中央亚细亚各民族的文学一方面是在相似的历史条件下,另一方面是在非常紧密的相互作用中发展起来。这也解释了本地区不同民族在创作兴趣上有不少吻合之处的原因。

## 第一章 藏语文学

神话创作在书面文学形成之前的藏语文学中占有重要的地位。

大量神话故事产生于书面文学形成之前的古老年代,这些神话故事的转述、片段或介绍保存在敦煌手稿、民间文学作品或是经过适当加工的佛教作品中。

很多神话讲述了创造宇宙的故事,它们留有受到邻近各民族影响的明显痕迹。有一则神话说,世界是从一只"宇宙蛋"中生出来的。按照另一种传说,是来自浩瀚海洋之底的乌龟托起了大地。第三种传说认为,是鸟儿或乌龟产下了宇宙蛋等等。然而,在所有的神话中,宇宙的创建者都是天神,它作为众神之王和天堂的统治者被赋予人的形象。

在所有神话故事中都讲到人类奇异的、超自然的起源。据说,天神产下了一个能动、能飞、能说话的宇宙蛋。五个月之后,一个人破壳而出。另一些神话则认为,是神龟产下了所有生灵。

关于人类起源的神话总是与"黄金时代"的神话紧密相联。传说最早的人类生活在天堂,与神仙没什么区别。他们的身体完美无缺,而且没有性别差异。他们通体发光,还能凌空飞翔。可是有一天,这些人降临凡间,他们的身体不再发光(此时已出现了星球),而且还得自己寻找食物。

---

① 印欧诸语言传统上分为两大类:K类语言和S类语言。K类语言得名于拉丁语中表示"一百"的词centum,包括拉丁语、希腊语、意大利诸语言、凯尔特诸语言、日耳曼诸语言,以及赫梯语和吐火罗语。——译注

遗憾的是，对于很多神话传说，我们只能根据简单提及的内容来评价，最多也只有简短的转述。因此，流传至今的敦煌手稿中所记录的神话具有很高的价值。其中有一个神话说的是马的起源。这个神话的文学特征接近于后来的民间口头创作，例如描写格萨尔王的史诗。原文是散文和诗歌的有机结合，大量运用排比和重复，还常常使用同义词。譬如，描写马大哥死去的这一段就是如此：

鸟儿啄食马肉——嘎吱，嘎吱，
大地喝下马血——咕嘟，咕嘟，
熊罴咀嚼马骨——呱唧，呱唧，
大风吹刮马毛——一片狼藉。
马大哥……死了。

得知马大哥的死讯后，马弟弟说道：

仇敌的心要割下，
野牦牛噶哇的心要割下；
亲人的仇要报，
哥哥的仇……要报。

藏族的神话对后世文学产生了重大影响。神话中的文学元素被广泛运用于民间口头创作，尤其是史诗。据说，格萨尔王是天神的儿子，他神奇地降临人间，为的是帮助岭国摆脱魔鬼的统治。

很多神话进入佛教文学后作了相应的改编。宇宙的创造者——天神，被代之以“不生不灭”的佛，天界开始住进了佛教众神，将天与地连接起来的天山，让人联想起苏美尔山。

在后世的所有历史作品中都保留着有关藏族建立皇权的神话。根据敦煌史料，第一位国王——聂赤赞普（传说中藏族赞普的祖先）最初是降临人间的天神后代。他的继承者，所谓“天赤七王”也都不是凡人。他们通过一条独特而神奇的丝带往返于天地之间。后来，聂赤赞普变成了印度王朝的一个继承人。但是即使在新的传说中，这些最早的赞普也不是凡人，也有一条神奇的丝带将他们与上天连接起来。

· 193

在藏族地区广泛流传着有关神奇的丝带被剪断，赞普变成凡人的神话。这个神话讲述了“天赤七王”中的最后一位——止贡赞普被杀，王位被夺的故事。赞普死后，他那守寡的妻子神奇地生下一个儿子。这个人报复了仇

敌，为止贡赞普的后代夺回王位，自己做了赞普的谋士。很多发明创造都出自这位谋士，比如烧木炭，冶炼金属，发明犁和牛轭，开凿灌溉渠，建造桥梁。

佛教性质的神话形成于稍后的时期。比如，其中有的神话讲述了藏族的起源，也有关于松赞干布在拉萨建造寺庙的传说，还有青海湖形成的故事。各种神话元素后来被广泛运用于佛教作者所创作的作品，包括在藏族地区传教的佛教徒的传记（比如莲花生的传记）中。

藏文创立（七世纪上半叶）以后，藏语文学史进入了一个新的阶段。从时间上看（七至九世纪），这个阶段与藏族历史上第一个统一的政权存在的时间恰好吻合。这个统一的政权形成于七世纪松赞干布当权时期。

藏语文学首先是在对民间口头创作进行加工的基础上逐渐形成的。上文提到的有关马的神话正是口头作品的书面记载。其他体裁的作品，如《松巴谚语》的原稿也得到了保存。这是一部小型的谚语集（大约五十则）。文中对于智慧、诚实、忠诚、勤劳、勇敢的品质给予了高度赞扬，而对于愚昧、贪婪、奸诈、懒惰等进行了谴责。作品中还广泛运用了比喻手法，有的比喻显得独特而出人意料："勤劳的人干活，就像冬天的闪电。"大部分谚语都是由成对的比喻构成，例如："儿子比父亲聪明，家道兴旺如草原上燃烧的烈火；儿子比父亲愚笨，家道破败如朱砂被水冲走。"

类似作品中说教的传统在著名的萨迦格言中得到了延续（后面将要谈到）。

七至九世纪，史传文学得以形成。其中有一部作品（在敦煌发现，书名已佚，作者不详）由熟悉赞普家族的人写于藏族王权衰亡时期（九世纪初）。这部史书经过艺术加工，对藏族历史上最为辉煌的事件进行了描述，旨在颂扬藏族政权，尽管它已开始走向衰落。作者们的兴趣集中在这样一些事件，如藏族各部落的统一，赤都松赞普歼灭势力强大、觊觎王位的噶尔家族，藏族最强盛的赞普——赤松德赞对国家的统治等等。与此同时，作品中并没有赞颂那些"平庸"的赞普，可见作者力图塑造一个消灭了内外敌寇的、强有力的统治者的概括形象。例如，作品中第十三章将三位最著名、最强大的统治者——达布聂赛、松赞干布和赤松德赞的胜利完全归功于松赞干布一人。

这部史书广泛运用了民间创作元素。作品开头是上文提到的止贡赞普被杀的神话，而作者显然对故事的结局——王权得到合理的重建——极感兴趣。

从书中的很多诗歌作品中也可明显看到民间口头创作的影响。例如，松赞干布的妹妹在一首哀歌中抱怨自己的命运。赤都松赞普歼灭噶尔家族（698）后高唱的胜利凯歌在作品中占据了很大的篇幅（约一百二十行）。

穿插在散文叙述中的诗歌分明是一些独立的诗歌作品。敦煌历史文献中采用的一系列艺术手法在后世的藏语文学作品(比如对歌)中得到了发展。

七至九世纪是藏族历史上的动荡时期。在长达两个多世纪的时间里,藏族政权经历了连续不断的战乱——与中央亚细亚国家以及唐朝的战争。这一切都促使了英雄史诗的诞生。在敦煌历史文献中就已经可以发现一些英雄史诗的成分,如统治者往往被赋予超自然的力量和从童年时代就表现出来的才能。

有关格萨尔王的著名英雄史诗可能在七至九世纪期间就已开始逐渐形成,尽管这部著作最终定稿的时间远远晚于这一时期。值得注意的是,史诗的主要部分记述了格萨尔王同姜(汉朝)、门(西藏南部)以及大食(伊朗)的统治者之间的斗争,这就是说,当时的藏族赞普正在和这些国家作战。可以设想,这部史诗中采用了松赞干布迎娶唐朝的文成公主的传说故事。 ·194

据我们所知,七至九世纪也是佛教在西藏的前宏期。八世纪末,佛教被宣布为国教。七世纪上半叶就开始有了佛经的第一批翻译。这些经书均译自梵文和李朝(后唐)时期的汉文。八世纪末,人们还为第一版藏族佛教经典(后来的《甘珠尔》)编写了目录。九世纪初,成立了专门的小组,将译本和梵文原本进行校对,确立了翻译和术语转换的一些固定原则。

这项工作的重大意义直到很久以后才完全显现出来,因为当时佛教尚未得到广泛普及;大多数藏族人仍然信仰古老的宗教,即所谓的苯教,佛经的翻译并未对藏族的原创文学产生影响。九世纪,佛教甚至开始受到排挤。

藏语文学是在与邻近地区各民族文学的密切交流和相互影响中产生和发展起来的。中国的文献资料表明,《诗经》、《左传》和《文选》在藏族地区早已为人们所知。敦煌保存了一些中国文学作品的译本和改写本。

印度文学作品不仅以佛经翻译的形式渗透到藏族地区,七至九世纪,藏族人就已熟知各种版本的《罗摩衍那》,而且不是跋弥的史诗译本,而是更为古老的民间创作版本。

藏语文学发展的下一个阶段(十至十四世纪)恰好是封建割据开始的时期。藏族王权分裂为一些彼此独立的地方政权。其中一个地方政权的首领噶厮罗(996—1065),据蒙古学者达木丁苏伦认为,正是格萨尔王(格斯尔)的原型。与此同时,开始了所谓佛教的后宏期。随着佛教对政治、经济影响的逐步加强,藏传佛教最终在理论上得以形成:十四世纪,在布顿的主持下,完成了藏族佛教经典《甘珠尔》(主要的佛经译文)和《丹珠尔》(对佛经的注疏论著,包括翻译的和藏族作者所写的)的编撰工作。在纳入经书的著作(总共达到四千五百六十九种)中,绝大部分涉及哲学、逻辑学和宗教

仪式,但也有语法、诗学等方面的著述。此外,经书——尤其在本生经部分——还包括印度文学中的一些经典作品。经书中确立的创作标准和典范使得经院哲学和说教性给文学造成损害。然而,这些消极因素并没有立即显露出来。藏语文学发展的这一阶段仍然受到业已成熟的民间口头创作形式和佛教传入之前书面文学形式的重大影响。

从十世纪开始,佛教在藏族地区实际上重新得以传播。传教师们力图使自己宣传的教义尽量适应当地已有的信仰和习俗。宁玛派的创始人莲花生的形象独具特色。在这一时期编写的传记作品中,莲花生不是一个像释迦牟尼那样的静修者和传教师,而是一位降妖除魔的魔法师,他也因此在西藏确立了新的信仰。在与魔鬼的斗争中,莲花生能使湖水沸腾,用闪电击败敌人,攻击敌人的山头,还能在空中翱翔,法术无边。由于借鉴了很多古老神话英雄的特点,莲花生由此成为一个宗教神话人物。

中世纪藏族最伟大的诗人是米拉日巴(1040—1123),他是宗教诗歌的开山鼻祖。他的诗歌作品集《米拉日巴道歌》("十万首歌")分成六十章,以第三人称讲述瑜伽信徒、苦修者米拉日巴沿着山脉云游至西藏—尼泊尔边境的故事。诗歌本身穿插在散文叙述中,而这些散文看来是后写的。诗歌(事实上没有十万首,而只有大约两百首[①])描绘了通过瑜伽宗教仪式而达到的极乐世界,讲述了瑜伽信徒米拉日巴在与妖魔鬼怪搏斗的过程中创造的奇迹,以此证明佛教优于其他的古老信仰。

然而,米拉日巴并非简单地赋予佛教传道以诗歌的形式。他广泛利用了民间创作,也包括利用它的修辞特色和诗歌创作方法。此外,部分诗歌是古老宗教仪式歌的改编。米拉日巴的作品尽管具有宗教性质,但其中描写的都是真实的人物,描绘的都是当时的事件。

195 · 由此看来,如果说在此之前的时期呈现出宗教文学(翻译作品)与世俗文学并存的特点,那么米拉日巴的创作特点则是两者的综合。这也是十至十四世纪其他作者创作的特点。宗教诗歌体裁在日后,尤其是在米拉日巴的后世门徒中得到了进一步发展。这一时期产生的最优秀的传记体作品之一与米拉日巴的名字联系在一起,这就是米拉日巴的弟子日琼巴(1083—1161)[②]创作的《米拉日巴传》。这部作品分为两部分:第一部分讲述米拉日巴的先辈,他的出生以及俗世生活;第二部分描写米拉日巴赎罪和得道成佛(觉悟)的过程。传记采用当时的口语,运用了大量的比喻、隐喻、谚语和俗语,尤其是第一部分。第二部分比较枯燥和刻板,尽管其中收录了一

① 据《中国大百科全书》记载,《米拉日巴道歌》收录诗歌约五百首。——译注

② 此处疑误,前已有注。——译注

些米拉日巴的诗歌。第一部分可以看作是真实反映十一至十二世纪的藏族社会生活的描写人情风俗的长篇小说。

传记体裁后来有了相当广泛的流行。但是，能与日琼巴①的传记作品相媲美的并不多。这种体裁逐渐形成了固定模式，其中慢慢看不出藏族社会的生活与现实，作者的注意力完全集中于对主人公的虔诚、他的宗教观点和他的传教方面的描绘。

这一时期，训诫性作品体裁也得到了发展。这类作品中最著名的是由萨迦班钦（即萨迦的大学者）贡噶坚赞（1182—1251）创作的《萨迦格言》。这部作品集由一些说教和劝谕性质的四行诗组成，旨在向藏族人民灌输佛教的高尚品德。作品是按传统的古印度诗歌形式写成的，参考了《龙树作品集》的藏文译本。

萨迦班钦还对七世纪的印度作家檀丁的诗学专著《诗镜》进行了研究。他翻译了《诗镜》中的重要片断，译文与注解一起被收录在佛教典籍之中。

《萨迦格言》的知名度不限于藏族地区，十四世纪时就被译成蒙古语。对《萨迦格言》的注解同样声名远播，它不仅对原作的疑难处加以阐释，还收录了原文提到的一些传说故事。注解可以看作一部独立的文学作品，其中不少故事来源于《五卷书》，如《鸟的故事》、《蓝皮狐狸》、《兔杀狮》、《驴蒙豹皮终被杀》。

劝谕体裁的作品不仅限于萨迦班钦的格言，著名的还有波托帕（1031—1105）的格言及注解。这些作品中的道德教诲传统一直延续到后世。

所谓"伏藏"（即埋藏的书）在藏语文学中占有特殊的地位。根据传说，"伏藏"创作于七至九世纪的藏族王权统治时期，后被埋藏起来，经过几个世纪之后又被"公开"。事实上，"伏藏"的编纂始于十一世纪，终于十七世纪。藏书中包括松赞干布和莲花生的传记。其中引用了一些早已在藏族流传的作品和故事情节。有一个关于松赞干布迎娶唐朝文成公主的故事，被收录在《玛尼全集》（此书后来传为松赞干布所著）中。这个故事源自民间作品，创作时间看来大约在松赞干布统治时期。故事情节在《玛尼全集》里几乎得到了完整的保留。"改编"部分体现在，主人公的行为被赋予了某种佛教倾向：松赞干布和文成公主在这个故事中分别成了观音菩萨和救渡母的化身，他们的生活目标是为了弘扬佛教。这一点通过故事中唐朝皇帝为女儿吟诵的诗歌得到了充分体现，歌中颂扬了佛教和藏族赞普。但另一首诗歌无疑是以民间创作为基础的，歌中皇帝称赞了女儿身心的完美无缺。

① 见前注。——译注

公主为自己嫁给藏族赞普的命运而叹息的哀歌也是民间口头创作。

"伏藏"书籍中的一些作品完全可以归为文学作品一类。譬如《五部遗教》中收录的《后妃篇》就是如此。故事发生在赤松德赞(755—797)统治期间,作品的目的是赞扬这位充当佛教保护人的赞普。故事的主要部分由赞普的两位妃子的传记构成,其中一位妃子对佛教持敌视的态度。有趣的是,作者描述了一个广为人知的情节,即王妃对纯洁的青年强行示爱却遭到拒绝,转而对所爱者加以报复。这个年轻人就是毗卢遮那,莲花生的徒弟。其中一些诗歌也明显具有民间创作的结构特点。

196·

除了宗教、哲学和其他作品的译本之外,很多印度的文学作品在藏族也颇为流行。与印度文学的关系不仅限于翻译。除了有机地融入藏族原创作品的《罗摩衍那》和《五卷书》之外,《僵尸鬼故事二十五则》也证明了印度文学作品在藏族的传播。藏族人民似乎早已熟悉了这部作品集。据历史学家巴俄·祖拉陈哇(1504—1566)称,松赞干布就已知道有僵尸鬼故事。当时那些故事的具体内容究竟是什么,我们不得而知。然而,收录在阿底峡(982—1054)的作品《子书》中的一些著名的藏文版本属于十一至十二世纪,它们也保存至今。现在普遍流传的有两部僵尸鬼故事集——其中一部包括十三个故事,另一部包括二十一个故事。两部故事集的构成不尽相同,只有五个故事的情节相互吻合。更多的僵尸鬼故事集在收录的故事数量以及内容方面都有别于印度的作品。只有一则故事中可以找到某些与印度作品原型的一致之处,其他的都是些藏族的传说故事。由于收录的故事和故事框架有了改变,这些藏族故事集的佚名编者得以将各种各样的情节纳入其中。

七至十四世纪藏语文学中的多种体裁证明,藏语文学在佛教的巨大影响下,并未失去与民间诗歌创作的联系,这是藏语文学的主要源泉。

因此,藏语文学在发展过程中受到了来自亚洲文明的几大核心——中国文明、印度文明以及中央亚细亚文明的影响,同时也受到了佛教的强烈影响。

公元七世纪,藏文得以创立。七至九世纪,世俗文学的各种体裁逐渐形成,与此同时,出现了第一批佛经翻译作品。后世的藏语文学(十至十四世纪)走上了宗教文学与世俗文学相结合的道路。

## 第二章　古代突厥语文学

古代及中世纪早期,居住在幅员辽阔的中央亚细亚和中亚地区的众多部落,时而组成力量强大的部落联盟,时而又分崩离析。因此,这一时期遗留下来的文学资料可以看作突厥语民族共同的文化遗产。

保存至今最古老的文献资料是用鲁恩文字，以及摩尼文和维吾尔文书写而成。自从突厥人皈依伊斯兰教之后，阿拉伯文字开始在突厥人当中流行起来，并且逐渐取代了维吾尔文字。

第一批用鲁恩文字书写的古代文献是一些碑文，它们作为古代突厥人复杂的墓葬群的一部分被保存下来。这些碑文被有条件地分为鄂尔浑文献（这些文本在位于鄂尔浑河、色楞格河及土拉河流域的北蒙古找到）和叶尼塞文献（在叶尼塞河谷发现）。鄂尔浑文献包括大、小阙特勤碑，毗伽可汗碑，暾欲谷碑，还有翁金碑。叶尼塞文献包括一系列更为零散的刻在墓碑上的文字，为的是纪念各种各样的人物。

尽管存在着一些方言的差别，鄂尔浑文献和叶尼塞文献所使用的语言从整体上来看是一致的。这一点也可以证明，在古代确实存在散布于中央亚细亚、中亚和南西伯利亚的广阔土地上的统一的突厥标准语和书面语传统。鄂尔浑文献的内容涉及中亚地区最为强大的国家——突厥汗国的历史。突厥汗国建立于六世纪中叶，而文献则形成于东突厥汗国时期（八世纪）。叶尼塞文献反映的是叶尼塞河流域的吉尔吉斯人的国家时期（黠戛斯汗国）。

鄂尔浑—叶尼塞文献富有节奏感的语言结构使人想起居住在阿尔泰和南西伯利亚、伏尔加河流域、中亚和小亚细亚地区的现代突厥民族民间诗歌创作的节律。

毗伽可汗碑和阙特勤碑建立于八世纪，作者为同一人，即辈分不高的皇



突厥战士 根据哈尔恰扬遗址的塑像绘制

197· 族亲属药利特勤，因而这些碑文带有同样的揭示主题的结构特征。碑文所描绘的历史阶段从突厥汗国时期开始，直到八世纪最初二十多年。文本的作者将突厥汗国描绘成突厥人的“原始时期”，这是关于东突厥汗国的建立和巩固的事件：突厥人摆脱中国统治的历史以及为了达到扩展领土和富国强兵的目的而发动战争的历史。

纪念暾欲谷——三个汗国的谋士和军队首领——的碑文（作者不详，但据猜测，该文是暾欲谷亲自所写）描绘的事件与毗伽可汗碑和阙特勤碑的内容基本上相同，不过，暾欲谷碑文的作者主要描写暾欲谷对国家——突厥人的部落联盟所作的贡献。这些历史事件之所以引起碑文作者的兴趣，首先是因为它们为创造突厥民族英雄形象和对这些英雄加以颂扬提供了背景。

这些古代文献还包括呼吁和请求统治者（伯克[1]）和人民，齐心协力提高突厥可汗的地位。鄂尔浑碑文的某些部分，显然受到了民间创作中哀歌的影响，这一点可以由阙特勤大碑结尾部分的内容得到证实：“如果没有阙特勤，所有人都会丧命。我的弟弟阙特勤去世了，我也悲痛欲绝。我那锐利的双眸似乎已经失明，我那英明的头脑似乎已神志不清——我只有独自哀悼。”此处说的是，布民可汗、室点密可汗和阙特勤死后，哭灵的人聚集在一起，痛哭流涕并唱着哀歌悼念死者。中亚、中央亚细亚和高加索地区的很多突厥语民族都保留着这种习俗。

从这些文献的内容中，可以轻易发现形成于军队首领幕僚中的军事史198· 诗的影响痕迹。比如，在描写阙特勤加入战斗的过程时，先后三次提到了主人公的战马：“第一次，他骑上（属于）塔迪金丘尔的灰马攻击敌人。那匹马倒下了。第二次，他骑上（属于）厄什巴拉亚姆塔尔的灰马攻击敌人。那匹马倒下了。第三次，他骑上（属于）伊耶金西利伯克的装备精良的枣红马攻击敌人。那匹马倒下了。”

对主人公进行史诗般的美化是鄂尔浑文献的所有文本固有的特征。历史上的统治者被赋予传奇史诗的色彩：“当上面的蓝天、下面的褐色大地形成时，天地之间诞生了人类之子。在人类之子上面，是我们的先祖布民可汗和室点密可汗。”还有的写道：“他们是英明的可汗，他们是勇敢的可汗。他们的臣子也那么英明和勇敢。不论百姓，还是官员，人人都忠心耿耿……”

这一时期（六世纪中叶），突厥汗国不仅在中央亚细亚，而且在中亚地区的政治生活中开始发挥主要作用。它征服了蒙古契丹人和突厥—吉尔吉斯

① 近东和中东国家小封建主官员的称号。——译注

人，歼灭了中亚的白匈奴，夺取了基梅里亚人建立的博斯波尔王国；中国北部的两个国家也被迫向突厥人朝贡。六世纪末，突厥汗国与拜占庭、伊朗和中国均建立了政治和经济关系。正是这一阶段为鄂尔浑文献中所描绘的突厥民族以往原始时期的理想形象奠定了基础。在随后的时期，试图寻求独立的突厥氏族贵族利用侵略战争促进本阶层财富的增长和权威的提高。连续不断的战争和广大普通民众的穷困潦倒，导致突厥汗国的内讧和社会政治危机。最终，突厥汗国分裂为东突厥汗国和西突厥汗国两部分。

与此同时，战争仍不断爆发，突厥民族也因此而失去了自身的独立。所以，鄂尔浑碑文的基本主题就是忠于理想中的祖先，以及臣民对统治者家族的忠诚和绝对服从。按照碑文作者的观点，人民的所有不幸都源于臣民们力图摆脱可汗而寻求独立和他们的目光短浅："突厥的人民，不管你现在是吃饱了还是在挨饿，都不要去考虑你将会挨饿还是能吃饱。既然已经吃饱了，就不要想到可能再次挨饿。正是因为你不服从抬举你的可汗，不听他的教诲，才到处流浪，疲惫不堪，痛苦不堪。"（阙特勤小碑）

鄂尔浑文献的作者刻画了最高统治者——可汗、"贤明的谋士"暾欲谷以及英雄统帅阙特勤等人的一系列形象，赋予了这些形象相应的时代美德。从作者的观点来看，可汗的形象往往包含神的因素（"像天神，是天神所生"，"我的母亲哈通[①]，就像女神乌麦[②]"），同时又具有人的特点。

"贤明的谋士"暾欲谷的任务在于捍卫可汗的利益。碑文中描绘的暾欲谷是一个具有雄才大略和非凡勇气的英雄人物。在所有的美德中，最受敬重的是战士的英勇气概。阙特勤这位曾经跟随毗伽可汗的军队统帅被树立为个人英武忠勇的典范。对他每一次参战的描绘都采用了同样的史诗手法。阙特勤骑上战马（必定会指出这匹马的颜色和品种），冲向敌人，将一个又一个对手击败。随后，战马牺牲了，与突厥人交战的军队也被歼灭。阙特勤不会像可汗一样向人民发出呼吁，也不会像谋士暾欲谷一样鼓舞人民建立功勋，他不考虑国家大事的管理，而只是作战。碑文的作者力图创造一个亲自披挂上阵抗击敌人的勇士形象，而勇士的出现在很大程度上决定了战斗的结果。

除了这些英雄人物之外，暾欲谷碑还通过直接引语刻画了一大批人物形象——敌方的可汗、密探、信使。从整体上来看，这些碑文带有某种烙印，而且显然在描述事件时采用了一些已经成为经典的手法，尽管对某些事件的描述（比如，突厥军队在710—711年征战期间经过乔格缅行军到吉尔吉

---

① 此处意为"可汗之妻"。——译注

② 古代突厥神话中的女神，主持生育，是妇女和儿童的保护神。——译注

斯人那里）相当现实。

从体裁特点来看，阙特勤碑、毗伽可汗碑和暾欲谷碑可以被视为受军事史诗传统影响或与之相关的历史英雄史诗。

叶尼塞的鲁恩文字碑为当时从逝者的角度所写的突厥语抒情墓志铭提供了第一批经典作品。其中篇幅最长的，如别格列碑、阿尔滕乔里碑、埃列格斯特碑，都是以传记的形式来叙述逝者生平的主要事件。这一特点使得199·这些作品与鄂尔浑碑文的某些部分很相似。然而，在叶尼塞墓志铭中，逝者的生平事件处于次要地位，服从碑文的主要目的——传达逝者对那些"不能与之分享"快乐，被迫"与之分离"的人们表达的遗憾和惋惜之情。这是所有叶尼塞墓志铭中必然出现的内容。叶尼塞墓志铭的语调充满了深切的悲痛："别了，我的妻子！别了，我的孩子！哎，我是多么痛苦啊！……""我再也看不到天上的太阳和月亮了！我的故乡，与你分别，我是多么痛苦啊！我的汗，我的族人，再也不能与你们分享快乐，我是多么痛苦啊！别了，我的家园！我是多么痛苦啊！"（埃列格斯特碑）

如同鄂尔浑文献一样，这些叶尼塞墓志铭作品结构富有韵律，带有某种进化的痕迹（比如，在诗歌开头明显地力图运用一连串辅音叠韵），使叶尼塞墓志铭成为突厥诗歌发展过程中的重要环节。

写在纸上的《占卜书》属于鲁恩文字时代。这种《占卜书》大约出现在八世纪中叶至九世纪初（也可能晚一个世纪），我们有充足的理由认为它就是直到十九世纪仍流行于土耳其的摩尼占卜诗（一种四行诗）诗集的最古老的原型。

《占卜书》包含四类文本：人和动物日常生活中的现实勾勒、神话和传说的题材、对大自然的描写、箴言。

以下诗句是第一类文本的例子："熊和野猪在山隘打了起来。熊的肚子被划破，野猪的牙被折断。要知道，这可不是好事。"

《占卜书》刻画了在不同情境下的人物形象：去打仗或狩猎的可汗，出门务工的穷人，沉湎于冒险游戏的赌徒，不慎将自己的镜子掉进湖里的女人，等等。

在第二类文本，即神话和传说的题材中，提到了一些神仙，他们碰到人以后赐予这些人幸福（"骑花马的路神"，"黑暗路神"）。

在神话传说中有这样一些文字："有一个人去打仗。在征战途中，他的马筋疲力尽了。此时，他遇到一只天鹅，天鹅让他骑在自己的翅膀上，带他飞上天空，继续赶路。天鹅将这个人带到他的父母身边，父母十分高兴。要知道，这可是件好事。"在后来的突厥神话中，"天鹅"被伊朗神鸟西木尔所代替。在这段情节中，只有鸟的功能——代替了这个人的马——是幻想。

很难说出，鸟作为人的助手在突厥文化中的形象有多么独特，因为伊朗民族和突厥各族之间的文化联系渊源很深，而我们对此的研究还很不够。可以推测的是，在突厥文化圈中，鸟完全是作为一种与图腾崇拜有关的独立形象进入了萨满教的宗教传统。

对大自然的描绘（第三类文本）缺乏详细的描写："霞光初露，大地明亮起来，随后，太阳升起了。阳光照亮了一切，这可真好！"有时，自然图景被《占卜书》的作者用来与人相提并论："人的情绪忧伤，天空就布满乌云。太阳出来了，愁苦中便有了欢乐。要知道，这是好事。"

最后一类文本包含着道德劝谕的箴言。

不管《占卜书》包含怎样的宗教思想（对于这个问题，研究者的意见存在分歧），也不管它对于研究前萨满教及萨满教崇拜，或可能还对于研究摩尼教崇拜提供了多么珍贵的资料，这本书中简短的诗歌作品让我们了解到皈依穆斯林之前的突厥人鲜为人知的生活状态和他们的思维方式。当命运之神给人带来幸福，当可汗在战场上或是打猎时大获成功，当人们生了儿子，当自然灾难结束，当人或动物幸运地逃避死亡，当与父母失散的儿子回家的时候，都被认为是好事。如果房屋烧得只剩地基和院墙，如果小鹿没有食物，如果被桦树皮钩住的鹤不能飞翔，如果马腿被捆住而不能奔跑，则被认为是不好的事。《占卜书》的诗歌特点对于研究突厥诗歌形式的发展进程来说是必不可少的阶段。

鲁恩文字时代在突厥语文学史上不仅从文学发展的角度来看具有意义，而且从古代突厥同东方各民族，包括同萨珊王朝时期的伊朗和中国之间可能存在的文化联系这一角度来看，也是有意义的。

古维吾尔语的诗歌文本同鄂尔浑—叶尼塞文献一样著名。这是一些用摩尼文和维吾尔文字书写，并与维吾尔汗国（八世纪中叶至九世纪中叶）时期及其衰落之后的维吾尔族文化生活有关的宗教性质的作品。具有佛教内容的古维吾尔文本产生的时间大约在八世纪至十三世纪期间，而摩尼教文本出现的时间不晚于十世纪。最早的文献是摩尼教徒忏悔的祈祷文《摩尼教徒忏悔词》。摩尼教产生于三世纪，在埃及到印度的领土上广泛传播，也出现在中亚和中央亚细亚地区，七世纪末在中国也有了自己的信徒。摩尼教成为大规模文学的基础，而我们现在只能根据一些片断来进行研究。

· 200

有一种推测认为，以普及摩尼教为目的并针对摩尼教村社的普通"听众"所创作的《摩尼教徒忏悔词》，最初是用伊朗中部的一种语言（很可能是粟特文）书写的，后来在五世纪时被翻译成古维吾尔语。但也存在另一种看法，即认为《摩尼教徒忏悔词》的出现比这一时间要晚得多。

在结构上，《摩尼教徒忏悔词》的每一篇都详细列举了摩尼教认为是美

德或罪孽的行为，每一篇都以一成不变的套语结束："原谅我们的罪孽吧！"组成每一篇祈祷文的诗段都运用了与鄂尔浑—叶尼塞的鲁恩文字文献同样的节律体系。《摩尼教徒忏悔词》的原文形式是否是诗歌，我们不得而知（原文已佚），但伊朗的摩尼教文本中包含了一些诗歌片断，因而作这样的假设是完全有可能的。如果事实的确如此，那么翻译时用古突厥文学中典型、公认的诗歌形式再现原文就是理所当然的事了。

由 B. 邦和 A. 冯加宾改编的摩尼教四行诗（《大福音书》包含一百二十多个诗节）也是按照古突厥诗歌传统来创作的。这是一些宗教性质的四行诗——致摩尼教众神的赞歌。这些四行诗的形式特征重复了鄂尔浑—叶尼塞文献的诗歌结构，但与后者有很大区别，表现为其形式相当完善，诗歌开头连续运用辅音押韵。《朝霞女神颂》一篇也很著名，其诗段由音节数量不同的诗句构成，诗句开头大多完整使用辅音押韵，这一特点使它也属于古突厥诗歌派的作品。名为《突厥语优秀赞歌》的集子中包含了押尾韵的四行诗，这证明该文本出现于更晚的时期。这种赞歌里诗句开头的稀疏的辅音押韵可以被视为它与古突厥诗歌传统之间的联系。

佛教作品的数量特别多。在长达几个世纪的时间里，这类文学中的大部分作品从汉文、藏文和吐火罗文翻译过来，并保存在佛教寺庙的藏经阁中。诗歌形式的佛教文本是一些祈祷文和称颂佛的赞歌，还有对各种佛教教义的注解。至今为止，在已公布的用古维吾尔语翻译的散文佛教作品中最著名的当推《金光明经》。这是一部集格言、警句、祈祷文和佛教教义为一体的作品集。《金光明经》不是从梵文直接翻译过来，而是从汉文译本转译过来的，时间大约在十世纪。译者是别什巴里城的僧古舍利都统。

在其他古维吾尔语的佛教作品中著名的有世亲的长诗《阿毗达摩俱舍论》（约十世纪）的翻译手稿，有作品《示君王》和《般若波罗蜜多经》的古维吾尔语译文片断，此外还有佛本生故事和譬喻经故事（例如，《阿塔瓦克的寓言故事》中描述了佛同魔鬼的斗争）的译文等等。

这些作品尽管不是古维吾尔文学中的独立作品，但仍具有重要意义，因为它们不是普通的译文，而是对佛教神圣经典的加工和叙述，并带有宗教和风格性的地方特色。与此同时，应当指出，这些古维吾尔语译文中的某些传说是类似的梵文、藏文和汉文文本中所没有的。

我们还发现了一些古维吾尔语的包含基督教内容的作品片段，成文时间大约在被蒙古占领之前。其中有福音书片断《术士崇拜》。在波斯文学中也有这样一个传说，因此可以认为，古维吾尔语的文本是从粟特文翻译过来的。但也不排除另一种可能，即译文所参照的原文是叙利亚文本。

201 · 突厥语文学是在与其他东方民族文学的广泛联系中发展起来的，这种

联系随着突厥人在中亚的影响逐渐加强而日益紧密。突厥语文学发展新阶段的开始与哈拉汗王朝控制下的突厥国家的形成有关。这一时期，即十世纪末，哈拉汗王朝在中亚取代了伊朗的萨曼王朝，在萨曼国的都城布哈拉形成了波斯文学圈，出现了像诗人鲁达基这样的创作人才。

随着政权过渡到突厥王朝，中亚的文化生活几乎一成未变，其中的原因之一是突厥人皈依了伊斯兰教（这一过程始于十世纪中叶）。在突厥统治者的宫廷里，波斯诗人得到了优待。突厥统治者不仅奖赏波斯诗人，而且亲自用波斯语作诗。然而在穆斯林文化的影响下，突厥人依然保留了自己的语言，而且并没有彻底脱离自身的古老传统。关于这一点，我们可以根据手中掌握的这个时期的书面文献加以判断。

1069 至 1070 年间，在喀什噶尔城（即喀什）出现了劝谕性质的长诗《福乐智慧》，其作者是出生于巴拉萨衮城的尤素甫。关于作者的生平，没有留下任何资料。这首长诗是献给喀什噶尔的统治者布格拉汗的。布格拉汗曾授予作者哈斯·哈吉甫（御前侍臣）的荣誉称号。《福乐智慧》用哈拉汗王朝时期的维吾尔语写成，包含六千五百余首拜特偶句。这部作品得到广泛传播，被称为“统治的道德标准”、“统治的法则”、“贵族的标志”、“给君主的建议”。伊朗人则称之为“突厥的王书”，尽管原文内容并没有包含这一概念。《福乐智慧》采用了阿拉伯—波斯诗歌的阿鲁兹诗律中的穆台卡里甫调式，以玛斯纳维体写成。突厥语古典诗歌发展史正是从《福乐智慧》开始的。

尤素甫创作的《福乐智慧》中，道德劝谕性质的文本涵盖了有关理想君主及其手下属员生活的所有方面。与道德训诫同时存在的还有门类广泛的科学知识：数学、天文学、医学。书中出现了一些传说中的伊朗国王和英雄，这对于拟作来说是必不可少的。

古典突厥语诗歌中的第一部作品具有穆斯林倾向是完全合理的。作为虔诚的穆斯林，哈拉汗王朝的人们完全赞同这样的作品，其中反映的思想对于马维兰纳尔地区统治者的突厥王朝是有益的。与此同时，学识广博、精通阿拉伯和波斯文学并以此为楷模的作者所能创作的也正是这样的作品。

然而，在研究了自己创作的这部关于正确统治国家的著作之后，尤素甫为自己树立了更为宏伟的目标——用突厥语创作内容丰富而深刻的诗歌作品。作者在长诗中表达了自己的观点，认为国家应当建立在理智和公正的基础之上。由于作者熟悉中世纪各个领域的科学知识，他的著作自然符合创作这类作品的必要规则。《福乐智慧》的起始部分包括玛斯纳维体必不

可少的序言，内容是颂扬神和先知穆罕默德、致统治者的献词，并阐述创作此书的原因和意义。随后是长诗的正文部分，这部玛斯纳维体长诗始终写得很自由。作者为史诗的正文部分选用了四个角色对话的形式：统治者“日出”、他手下的维齐[①]“月圆”、维齐之子“贤明”、维齐的族人“觉醒”。文本几乎没有情节。长诗的结尾部分包含东方诗歌中传统的对于人的衰老、朋友的背信弃义和人世无常的抱怨之辞，还有作者对自身的训导。《福乐智慧》的结构特点是将两百余首鲁拜四行诗穿插在玛斯纳维体中，而且最后一章还运用了喀西达诗的形式。由此可见，突厥语古典诗歌发展史上的第一部作品运用了阿拉伯和波斯的好几种诗歌体裁，在随后的发展过程中，突厥人在此基础上创造了完善而独特的文学体裁。

《福乐智慧》包含了长诗作者对哈拉汗王朝统治者所提出的一系列建议，因为这些统治者对于管理幅员辽阔、居民安土重迁的国家缺乏足够的经验。按照作者的观点，必须建立严格的管理体系，形成一套特别的制度来选拔训练有素的官员，整顿税收系统，规定按照人们财产的数额来收税，不得超额征收。作者尤素甫反对封建主的专横和暴力，反对劳民伤财的内战，坚持建立中央集权的国家理想，号召发展科学、商业和手工业。长诗用大量章节论述了朝臣和各类宫廷人员（将领、使节、司库大臣等等）应当具备的品质，还论述了应当如何对待其他职业和社会阶层的人们（诗人、农民、商人、相士、医生和兽医），规定了日常生活和家庭中的行为准则。如果统治者能集四种基本条件——公正、智慧、幸运、知足于一身，那么就有可能达成理想。作者描绘出一幅繁荣富强的理想之国的画面，那里没有贫穷，文化水平高度发达，处处和平安宁。在赞扬人类美德的同时，作者也抨击了一些恶习：虚伪、谎言、诽谤、仇恨、贪婪、吝啬。

202・

尤素甫的长诗《福乐智慧》大量运用了各种艺术手法——明喻、形容、讽喻、隐喻。最常见的是隐喻和讽喻。作者通过这些艺术手法勾画出一幅幅幸福无常、命运多舛、追名逐利的人生图景。《福乐智慧》的内容主要是建立在人物对话和独白之上，运用了丰富的诗歌句式，如修辞性问句、呼语和感叹。史诗的作者在文本中还介绍了一些游牧民族的日常生活细节和猎人的生活习惯。作品所包含的一些箴言、格言、谚语和成语，说明作者熟知突厥民间口头创作的知识。“智慧之美在于言语，而言语之美在于词汇。人美在脸上，脸美在眼睛。人借助语言来说话，话说得好能使人获得尊敬。”“知识就是财富，有了知识就不会贫穷。自己的知识小偷偷不走，骗子也骗

① 维齐：封建时代某些近东国家的大臣。——译注

不走。""人们之所以被赋予'人'的称号,是因为具有人性。而人性使'人'这一称号变得高尚。"长诗第四章的引言是歌颂万物复苏的春季,其准确而生动的艺术形象颇为引人注目。

1072—1083年间,在巴格达出现了一部阿拉伯语的著作《突厥语辞典》。作者全名为马哈木德·伊本·胡赛音·伊本·穆罕默德·阿里·喀什噶里。他的父亲来自伊塞克湖附近的巴尔斯罕城。马哈木德·喀什噶里声称自己来自一个以英勇善战著称的突厥家族,精通突厥语言,为了研究突厥各民族——土库曼、奥古兹、处月、雅格马和吉尔吉斯方言之间的差别,他走遍了这些民族居住的城市、村落和牧场,收集他们的"语言",编纂辞典。

关于作者,没有留下生平资料。根据其著作中的某些注解和其他历史资料来看,作者应当是生活在哈拉汗王朝。为了逃避政治迫害,他最终来到巴格达,在此完成了自己的著作并将它献给阿拉伯哈里发吾布勒哈斯木·穆克塔迪(统治年份:1075—1094)。《突厥语辞典》除了具有作为语言和历史—民族志文献资料的重要性之外,它的价值还在于,作品中收录了大量选自突厥语四行诗和二行诗的诗歌片断,马哈木德·阿里·喀什噶里引用这些诗歌片断作为某些词语的例证。《突厥语辞典》唯一的手稿于十九世纪末在土耳其被发现,并于1915—1917年间在伊斯坦布尔出版。后来又相继出版了这部作品的土耳其语和乌兹别克语译本。

《突厥语辞典》中的四行诗和二行诗很可能是以音步和韵脚为基础,同时根据内容结合成分节和不分节的叙述部分,这些叙述部分有的相当长,有的比较简短。

我们首先对《突厥语辞典》中的诗歌文本进行形式方面的分析。鉴于文本的现状(不连贯的诗歌片段),无法对其进行详细的文学研究,因而研究者首先提出了这样的问题:这些片断是否的确选自文学作品,抑或是来自民间口头创作?研究者们普遍认为,马哈木德·阿里·喀什噶里的《突厥语辞典》既包含了突厥民间口头创作中的范例,也有文学作品中的范例。而且《突厥语辞典》中的文本来源于前伊斯兰教时期,不过这些文本也带有伊斯兰教影响的烙印。

然而,经过专门的研究发现,《突厥语辞典》中的诗歌片断是运用阿鲁兹韵律的各种音步写成。有时这些音步的运用完全正确,有时则会出现差错。《福乐智慧》中也有这种节律错误。在这种情况下,《突厥语辞典》中的诗歌片断未必可以视为民间口头创作。作者马哈木德·喀什噶里的作用可能是双重的:或者他熟悉并在自己的作品中引用了以阿拉伯—波斯诗歌格律创作的现成的作品片断,或者他对自己收集到的突厥诗歌材料进行了一

番加工,使之适应某些阿鲁兹韵律的格式。也可能,这两种做法是同时进行的。

203· 将《突厥语辞典》中的诗歌文本结构进行复原,可以发现这是一些由多种题材构成的连贯作品:战歌、恋歌、宴饮游乐之歌、哀歌,关于自然、伦理道德、神话、日常生活的诗歌。对《突厥语辞典》中的诗歌文本加以比较研究,可以发现,无论在一般结构上,还是在事件描述手法上,这些文本与古代突厥作品,其中包括鄂尔浑文献,都具有很多相似的特点。在与阙特勤碑和暾欲谷碑碑文进行比较时,《突厥语辞典》中描写突厥人战斗的文本提供了特别丰富的资料。与此同时,《突厥语辞典》中收录的作品中有不少与长诗《福乐智慧》一致的内容,尤其是训诫性的诗歌。

除了诗歌文本之外,《突厥语辞典》还包含大量民间创作的材料——谚语、俗语、谜语。

根据《突厥语辞典》中的文本《阿里甫·艾尔·童阿之挽歌》可以推测,在十一世纪就已形成了一系列为古突厥勇士阿里甫·艾尔·童阿歌功颂德的传说故事或是英雄歌。人们将他与菲尔多西在《王书》中描写的古代伊朗英雄、图兰城的统治者阿弗拉西雅布相提并论。在《福乐智慧》中提到了这位英雄人物,他的声名远扬似乎证实了以上的推测:

> 在突厥的伯克中,他的名字广为人知,
> 他叫童阿·阿里甫;他以学识渊博而著称,
> 既聪明又有远见,
> 塔吉克人将他,阿里甫·艾尔·童阿,称为阿弗拉西雅布。
> 这位阿弗拉西雅布征战四方,建功立业。

继尤素甫创作的第一部突厥语长诗《福乐智慧》之后,十二世纪末(或十三世纪上半叶),在费尔干纳出现了另一部训诫性质的文学文献,名为《真理的入门》。关于作者的资料很少,只知道作者全名为艾哈买提·伊本·马合木德,来自撒马尔罕近郊的尤格纳克城(他的外号——尤格纳克也由此而来)。这位诗人天生是盲人,他将自己的著作献给了达德·西帕赫萨拉尔伯克,后者大概是尤格纳克城的统治者。全书共计十四章,但流传至今的只有七章。

艾哈买提·尤格纳克的作品开头是玛斯纳维体中常见的对真主安拉、先知穆罕默德以及最早的四位哈里发的赞美。随后,作者说明了促使自己创作这部长诗的原因。长诗正文的开头一节是对知识的赞扬和对无知的谴责。第二节说明了饶舌和谎言的危害。接下来的一节以世间无常、幸福短

暂、人世虚幻为主题。在随后的几节中，作者就贪婪的恶习、慷慨和宽宏大度发表了议论，号召人们要忍耐，因为按作者的话来说，一切都会过去——不管是善还是恶。作者在结尾部分叹息道，黑暗的时刻已经来临：再也不会有善良与忠诚，“献身于天主也成了伪善”，处处是“充斥着小酒馆的街道”，而寺庙却被毁坏，这一切过错都源于人们已无法辨别允许与禁止之间的区别(《古兰经》教义相合)。

长诗《真理的入门》渗透了早期苏菲派的精神(参见本卷第四编)，提出了很高的道德要求。不过，如果把艾哈买提·尤格纳克的作品与尤素甫的《福乐智慧》作一番比较，可以很容易地发现，尽管两部作品中提出的道德范畴有很多一致之处，但两者的目的却不尽相同。尤素甫的长诗可以被视为管理国家事务和实际生活的准则，而艾哈买提·尤格纳克的作品目的在于呼吁道德的自我完善，与具体的生活现象毫无关系。

长诗《真理的入门》与《福乐智慧》一样，是用阿鲁兹—穆台卡里甫格式写成的，但其主体部分没有采用玛斯纳维体，而是用突厥语诗歌中典型的四行诗，其中大部分用的是鲁拜诗体。

在苏菲派哲学思想的影响下，产生了阿拉伯语、波斯语和突厥语的丰富的文学作品。在苏菲派文学存在的早期阶段(主要是诗歌)，这种文学作品的特点是极其简单朴实，运用民间流行的诗歌形式和民歌旋律。之所以有这些特点，是因为早期的苏菲派诗人首先面向的是普通人。

四行诗形式不管在早期波斯的苏菲派教徒中，还是在突厥人当中，都特别受欢迎。由中亚苏菲派教徒艾哈买提·雅萨唯(卒于1166年)所创作，并收录在《箴言集》里的著名四行诗中，以训诫为目的，描写了某些据说是先知(穆罕默德)和作者自己——霍加[1]艾哈买提·雅萨唯生活中的真实事件。另外一部分诗歌则是抒情的内容。正如苏菲派文学作品中所惯有的，这些诗歌借助业已形成的某种鲜明形象象征体系，描绘了不同程度的狂热情绪。

• 204

在长达几个世纪的时间里，艾哈买提·雅萨唯都是颇受欢迎的苏菲派教长、苦行僧教团“贾赫里亚”的创始人。《箴言集》中收录的很多诗歌都不是他本人的作品，而是出自他的后辈和弟子之手(有一种观点认为，艾哈买提·雅萨唯本人从未写过诗)。所有的手稿和大量后来印刷出版的作品相互之间都有出入，因为《箴言集》的编辑时间很晚，而且艾哈买提·雅萨唯的箴言长期以来都是由人们口口相传，难免会走样。因此，我们有充足的

---

① 伊斯兰教徒的尊称。——译注

理由认为,《箴言集》是几代苏菲派作者共同创造的文学成果。由于面对的听众主要来自民间,苏菲派诗人自然采用了听众所习惯的诗歌形式,常常赋予自己的训诫以寓言的形式,修改现成的诗歌,赋予它们新的含义。由此可见,托名艾哈买提·雅萨唯的诗集独特地融合了各种不同的成分,从中可以区分出更早和更晚时期的成分。

传至今日的古典诗歌早期阶段的文献资料向人们展示,因皈依伊斯兰教而产生的一种新兴世界观的基本原则是如何得到研究并最终被接纳的,这种世界观是宗教、哲学与律法的复杂结合。后来成为突厥语古典诗歌主要构成要素之一的阿拉伯—波斯诗学在此占据了主导地位。与此同时,在突厥语言的固有特性和最初为适应外族语言的诗歌典范而制定的标准之间,逐渐形成了稳固的平衡。所有这一切为阿拉伯—波斯诗学立足于突厥语文学圈提供了有利条件,促进了后世优秀而独特的文学作品的产生。

# 第四编　近东和中亚文学



## 本编序言

时至八世纪末，阿拉伯人经过四处征战，征服了前亚细亚和中亚、北非及西南欧的大片领土，这是意义巨大的历史事件。

处于原始公社制解体阶段的各阿拉伯部落的联合及其后来的扩张，都是在凌驾于部落之上的宗教——伊斯兰教的旗帜下进行的。尽管信奉伊斯兰教本身多半不具强制性，但绝大多数被征服的民族皈依穆斯林或者是因为寄希望于征服者会减轻苛税与压迫，或者被其显示出的民主精神所吸引。研究《古兰经》而且只研究原著，成为教育的基石和宗教伦理教育的主要课程。

《古兰经》这一文学经典，对统一的阿拉伯语的形成及其在亚非许多国家的传播产生很大的影响。对《古兰经》的大规模释义为诸如神学、语言学、修辞学及雄辩术、穆斯林哲学、社会学等中世纪穆斯林科学的许多领域和文献奠定了基础。

在中世纪，《古兰经》及其无数的注释成为东方穆斯林国家多数宗教体裁的民间创作源泉。《古兰经》提到的《圣经》中的以及古阿拉伯的先知和长老的离奇生活，在这种民间创作中占据了中心位置。这类作品著名的有《克萨斯·安比亚》(《先知的故事》)。《古兰经》中关于赫兹尔、祖立格尔乃尼、卢克曼和七名沉睡少年侍从等的传说也颇有价值，这些传说后来都在口头上广为流传，或成为文艺作品中情节横生的题材。有关英俊的约瑟的传说以《古兰经》的版本在波斯语和突厥语文学中流传尤广。有一组名叫《尤素福和佐列哈》的浪漫叙事长诗，其题材和《古兰经》中一样，也是描写约瑟(尤素福)的悲惨命运。

歌德在自己未完成的悲剧作品《穆罕默德》，尤其是抒情诗集《西东合集》中指出了《古兰经》在诗学方面的长处。普希金对《古兰经》的自由加工

作品(《仿古兰经》)也很有价值。

《古兰经》被译成欧洲所有的语言及其他语言。

小亚细亚、中亚及北印度(现今的巴基斯坦)等地信仰伊斯兰教的各民族的某些文化传统无疑都具有共同性,这归根结底是由于《古兰经》的传播和神权国体"哈里发"的建立。这样就为姑且称为"穆斯林文化"的文化奠定了基础,然而实际上它曾经并仍然是一个五光十色的文化混合体。仅仅在短期内,主要是在倭马亚[①]王朝时期(661—750),伊斯兰化和阿拉伯化迫使当地文化传统悄然隐没,退居次要地位。但是在九至十世纪,从阿拔斯王朝开始,当地的文化传统又作为一股新生力量卷土重来(尤其在伊朗和中亚),而且反而给予阿拉伯文化以显著的影响。地方传统(文学和宗教的)都是一种源泉,滋养着伊斯兰教中不同的反对派并培育出自由的哲学思想。

正如对待"穆斯林文化"这一概念一样,对待经常使用的"中世纪阿拉伯文化"这一概念也应当谨慎,而且不应把这两个概念混为一谈。

似乎完全被伊斯兰化的伊朗人从十世纪起就发展出原汁原味的新波斯语文学;许多犹太人虽然用阿拉伯语书写,但并不接受伊斯兰教。就在阿拉伯人中间也有一批基督教徒(如倭马亚王朝最著名的颂辞诗人艾赫泰勒就是阿拉伯人基督徒)。

参与创造和发展阿拉伯文化的不只是阿拉伯人,还有哈里发国家的臣民叙利亚人、科普特人、伊朗人及塔吉克人、希腊人、犹太人、西班牙人。

阿拉伯语作为科学和哲学的语言在东方经久不衰,其作用相当于西方的拉丁语。可见,西方把被推翻的古代文明的语言用作文化共通语,而东方则使用刚刚登上广阔历史舞台的民族的语言。

206·

阿拉伯语在科学中比在文学中使用的时间更长,范围更广,就此产生了一种现象:"阿拉伯哲学"这一术语比"阿拉伯文学"这一术语更加经常使用,在地理上的通用区域更为宽泛。但这并不完全合理,因为存在着单独讨论伊朗人和塔吉克人的哲学、犹太人的哲学的可能性,甚至还可能从阿拉伯化的西班牙分出一个哲学流派。但同时应当指出,在阿拉伯语哲学的各个地方现象之间具有明显的统一性和密切的联系。

要正确理解中世纪阿拉伯人以及那些进入其文化轨道、属于这一最广阔地区的文学的人士所作出的贡献,就必须考虑上述所有的说明。八至十二世纪,在这最广阔的区域内有过一次历史进程,其结果促使那些旧的文

① 亦译"伍麦叶"。——译注

化区域(叙利亚—科普特—犹太区域、伊朗—塔吉克区域等等)的界限变得模糊不清,并在阿拉伯人的强权统治下相互产生积极的影响。源于古希腊、罗马文化晚期的传统,在阿拉伯人的语言、宗教及部落英雄史诗的压力下屈服,或是失传,或是被彻底改造。因此,近东和中东地区由古希腊、罗马时期彻底地过渡到"纯粹的"中世纪时代。

与此同时,尽管有穆斯林狂热信徒的反对,世俗的中世纪文化的繁荣在这里却早于西方,而阿拉伯人、伊朗人也早于自己的西方同行,学会了对古代东方和古希腊罗马(希腊化时代)文化遗产的某些要素进行评价并加以丰富,甚至再把它们传播到西方。十至十二世纪,在阿拉伯人、尤其是伊朗人的文学中,自由思想和人文主义特征相当明显。上述文学的这些特点在某种程度上走在了西欧文艺复兴运动之前。

最初,穆斯林狂热信徒甚至反对在伊斯兰教中发展神学经院哲学(凯拉姆)。但是经院哲学却从八世纪开始发展起来,并在神学家中出现了不少这样的人物(穆尔太齐赖派)——他们既反对希腊哲学,又按自己的方式"自由思想"。他们主张人的意志自由,主张神的活动中的必要性因素,同时把神看作没有任何幼稚的人神同形性质的相当抽象的创造本原。阿里·艾什尔里(十世纪)的学说试图把穆斯林正统思想和唯理论调和起来,明显倾向于非决定论和偶因论,他的这种尝试被伊斯兰教的正统教条所认可。

迈出下一步的是所谓的"纯洁兄弟们"(十世纪的巴士拉学派,不排除他们与伊斯兰教徒的联系),他们力图将穆斯林经院哲学与具有神秘主义色彩的新柏拉图主义、新毕达哥拉斯主义及亚里士多德的某些纯形式主义的成分结合起来。十至十二世纪成长起一支强大的逍遥派哲学家队伍。他们深入研究亚里士多德,诚然同时还保留了新柏拉图主义的成分,承认托勒密的天体演化学,还在自己的理论中吸收了各种"东方"传统。但是,他们在亚里士多德的学说中首先突出并发展的是他的严格的逻辑学和自然哲学命题。与占星术和炼金术有关的数学、自然科学、医学等方面的实际成就促使中世纪近东的某些哲学家习惯于尊重实验知识和人的理性。与西方那些将哲学视为神学之奴仆的经院哲学家不同,在这里占主导地位的是神学与哲学的平等概念("双重真理论")和两者互不一致的合法性,其中部分原因是由于一般人不懂哲学。属于阿拉伯哲学流派的有阿拉伯人阿里-金迪、伊本·巴贾(阿文帕塞)、伊本·图菲勒(阿布巴采尔)、巴沙尔·伊本·路西德(阿威罗伊),突厥人、塔吉克人和伊朗人法拉比和伊本·西拿(阿维森纳)、欧玛尔·海亚姆(学者、哲学家和诗人),犹太人本·加比罗尔(阿维森勒龙)和迈蒙尼德。最有名望的是伊本·西拿和伊本·路西德。伊本·西拿认为,世界由神的流溢而产生,就其本质而言,是物质的和永恒的。他仅

仅从纯精神的角度承认死后的生活。在对神的理解方面,他具有泛神论的因素。他把宇宙想象为一条从矿物王国开始到人类为止的等级链。伊本·西拿的共相理论后来被欧洲经院哲学所接受。伊本·路西德总是嘲笑穆台凯里姆派的神意决定一切论,并认为自然界有严格的必然性和规律性,承认物质及形式的永恒性,并认为造物主的作用相当有限(其功能是表现可能性,其本身是理想的终极原因);他用源于第一性物质的发展来反驳无源的创造。伊本·路西德坚持关于人类具有普遍和统一的智力的学说,但是并不承认个体永生、死后报应的神话及复活等论点。

207· 阿拉伯哲学家们有助于激发西欧对古希腊罗马哲学的兴趣,并成为古希腊罗马哲学与欧洲亚里士多德主义之间的承上启下的环节。阿拉伯作者的第一批拉丁语译著产生于十二世纪,而从十三世纪起,阿拉伯哲学家们在西欧就享有盛誉,尤其是伊本·路西德。西欧的阿威罗伊主义鼓吹者西格尔(布拉邦特的)(十三世纪末)反对在天主教内已大获全胜的托马斯主义经院哲学。阿威罗伊主义者是世俗知识的支持者,是反对天主教正统派的独特的福隆德运动[①]式的人物。

但是,欧洲文艺复兴时期的人文主义者却把自己的阿威罗伊主义前辈理解为一般的经院哲学家,无论是亚里士多德,还是逍遥派,在此之前都成为中世纪经院哲学的象征。

阿拉伯哲学和科学散文正如中世纪文化的普遍特点一样,不乏艺术要素和一定的修辞技巧。

然而,在纯艺术领域,占领导地位的无疑是诗歌,而且是抒情诗。阿拉伯人为抒情诗在前亚细亚、中亚及部分南亚地区的发展作出了极其重要的贡献。这一贡献的基础是起源于前伊斯兰教时期的阿拉伯部族传统。这里指的是十世纪前口头传诵的著名的喀西达体诗,它以不完备的混合形式包含了颂辞、训诫辞、歌曲(辱骂辞、祝酒歌、爱情歌曲等)的成分,总体上都具有歌颂英雄的格调。喀西达体诗歌极具特色,但它们的某些特点——主要是赞美和辱骂(它们看来还附有魔力),把精心保留下来的素材与相当典雅并具有宗教仪式性质的形式结合在一起,在严格遵守传统诗法的同时显示出明确的作者个性,隐喻性和简练性——这一切都使阿拉伯部落诗歌与古代凯尔特吟唱诗人的古老抒情诗很类似。但是,吟唱诗人和游吟歌手的抒情诗随着基督教的进入和封建关系的发展而走向衰败,反之,阿拉伯抒情诗则与伊斯兰教和哈里发神权政治的封建主义一起,得到广泛的传播并获

① 又名"投石党运动",十七世纪法国发生的反专制、反封建压迫的运动。运动的基本力量是人民群众。——译注

得继续发展的动力。

颂辞和讽刺作品脱离了部落根基之后，在哈里发们的宫廷里得以重新利用，在东方还出现了培养宫廷颂辞作者的学校。就在这时，阿拉伯本土上爱情抒情诗（嘎扎勒体）得到蓬勃发展，其中就有被称为乌兹拉体的抒情诗，内容包括柏拉图式的对女士之爱，包括有关围绕她的热恋中的诗人及其不幸命运的传说。值得注意的是，这种抒情诗的某些特点，包括上述的传说在内，都很像普罗旺斯游吟诗人的诗歌。麦加诗人莪默把爱情题材与享乐主义的主题结合起来，所以伊·尤·克拉奇科夫斯基院士称他为"骑士爱情诗人之前的骑士爱情诗人"。科尔多瓦哈里发国家成为阿拉伯传统和西欧传统直接相互影响和相互作用的地区。

阿拉伯抒情诗之所以能得到进一步发展，在很大程度上取决于旨在把前伊斯兰时期的抒情诗作为典范的贝都英传统与以阿拉伯语书写的伊朗人为主要代表的"革新运动"之间的斗争。在后者（巴沙尔·伊本·布尔德、艾布·努瓦斯等人）的诗歌中，反对纯阿拉伯因素的政治国家的立场，与对更灵活的新的诗歌形式（如成熟的哀诗、祝酒诗、"狩猎的"喀西达诗等）的探索统一起来，与对题材范围的扩充结合起来。"革新"诗，不仅是阿拉伯抒情诗，而且是波斯抒情诗发展过程中的一个环节。一般来说，阿拉伯人的抒情诗对波斯诗颇有影响，如来自阿拉伯人的定量诗律学，的确在波斯诗歌中有了专门的形式（阿拉伯人称之为"阿鲁德"，而波斯人则称之为"阿鲁兹"）。不能否定阿拉伯喀西达体、阿拉伯颂诗等所产生的影响，但是无论如何也不能把伊朗人和塔吉克人的爱情抒情诗看成是喀西达体的抒情起首（"纳西勃"）。这里的爱情诗有自己的传统，因此不排除反向的影响（可能对汉志[1]地区的享乐诗产生影响。）

毫无疑问，颇为通俗的体裁四行诗（鲁拜诗）纯然起源于伊朗民间，其中有许多出自著名波斯抒情诗人和哲学家欧玛尔·海亚姆之手。鲁拜诗往往被用于表达哲学思考，但同时又有加工而成的独特哲理诗体裁喀西达（纳西尔·霍斯罗夫等）。美妙的波斯哲理抒情诗在某种程度上吸收了异端教派（如卡尔马特派—伊斯玛仪派[2]）的思想意识，吸收了哲学自由思想以及苏菲派的思想，而苏菲派从波斯人那里获得了比从阿拉伯人那里获得的更为激烈的反伊斯兰正统思想的立场观点。在苏菲派诗人广受欢迎的四行诗中绝大多数是醇酒妇人的作品，但是在苏菲派神秘主义观点看来，这些作 ·208

① 又译为"希贾兹"，位于今沙特阿拉伯西部，七世纪时在此创立了伊斯兰教。——译注

② 伊斯玛仪派是伊斯兰教什叶派主要支派之一，卡尔马特为其中最激进的支派，十一世纪初衰亡。——译注

品都要象征性地理解：这是对神的爱，酒则出自智慧的源泉等等。苏菲派抒情诗以自己的某些特点预示着欧洲诗歌，如意大利的“温柔的新体”抒情诗中将要出现的某些现象。在叙事体裁方面，阿拉伯人本身所作的贡献比在抒情诗方面小得多。在伊斯兰以前的时期，阿拉伯人没有英雄史诗。他们的家史传说和口头编年史(《阿拉伯人的日子》)完全用喀西达颂辞写成。因此，有关古代阿拉伯诗人安塔拉或马季农的传说成为后来叙事作品的基础就不是偶然的了。

《安塔拉传奇》是阿拉伯文学中一部独一无二的描写英雄的叙事作品，其中古代氏族部落传说中添加了许多骑士冒险情节和安塔拉与基督教徒战斗中所向披靡的神奇故事；就风格而言，这部古代文献(可能并非偶然)颇似法国的武功歌和德国流浪艺人的叙事诗等等。上述的马季农与莱伊拉的爱情传说被移植到伊朗土壤上，成为爱情长诗的情节。伊朗人在叙事诗领域把阿拉伯人远远抛在后面。用新波斯语写成的英雄爱情史诗依靠自己的传统，广泛利用伊斯兰以前的、与琐罗亚斯德教有某些联系的神话题材，以及赞美古代伊朗国王和英雄的历史题材。十世纪，充满反阿拉伯情绪的伊朗叙事诗成为“复兴”自己古代传统的独特工具。这首先要提到菲尔多西完成的博大精深的史诗性作品《王书》。这里的问题是，菲尔多西不仅歌颂古波斯的英雄，而且确立了反社会邪恶的人道理想。菲尔多西的宏伟史诗就发展阶段而言，几乎可以与西欧的英雄史诗并驾齐驱，但与此同时，它不仅在篇幅上，而且在艺术性和思想性别具匠心的结合方面，在哲学伦理观念的深度方面，都明显超越了后者。

在菲尔多西的史诗中可以见到爱情的情节，但是浪漫叙事诗作为一种独特的体裁是由其他诗人，如温苏里、古尔加尼，尤其是阿塞拜疆的伟大诗人内扎米精心加工而成的。和抒情诗一样，用波斯语(达里语或法尔斯语)创作浪漫爱情叙事诗的不仅有伊朗人或塔吉克人，还有阿塞拜疆人、印度人、阿富汗人、中亚的突厥人。甚至当这些地区后来完全改用民族语创作之后，波斯语诗歌还长期充当着典范的角色。

东方浪漫爱情叙事诗在体裁方面接近于西欧的诗体宫廷骑士小说。往往有人把《特里斯丹和绮瑟》与古尔加尼的长诗《维斯和拉明》相比较。两者的相似之处如此惊人，以致使人产生一种同出一处的假想，但这是不大可能的。维·马·日尔蒙斯基公正地指出，克雷蒂安·德·特罗亚和内扎米的作品之间存在着某种类型上的相似(以骑士传奇故事为背景突出爱情主题，爱情本身时而被描写成骑士的“效力”，时而被描写成疾病和疯狂；心理分析的因素；还须加上借助背景的作用限制离奇冒险因素的纯理性主义伦理问题)，他还指出，内扎米的作品在很大程度上摆脱了封建等级制思

想，是极其成熟的城市文化的产物。

在散文叙事作品方面，阿拉伯人为传播东方（主要是印度）的民间故事和劝谕小说（《卡里来和笛木乃》、《瓦尔拉姆和约阿萨夫》等，试比较波斯作品《鹦鹉的故事》）的传统发挥了很大的作用，著名神奇故事集《一千零一夜》部分地与这些传统有关。

首先在阿拉伯文学中，然后在欧洲和波斯文学中得以传播的玛卡梅体裁——骗子故事——是成熟的城市文化特有的成果。西欧与玛卡梅体等价的作品在中世纪之后才创作出来，某种程度上说，是因为有了文艺复兴时期和巴洛克风格的文学背景。玛卡梅体的东方特色表现在许多方面，也表现在主人公是潦倒"知识分子"、文学家这一点上，如果撇开这一特点不谈，那么从发展阶段的角度来看，玛卡梅体所处的位置似乎介于有关欧伦施皮格尔、阿米斯神甫等人的笑话系列和十六至十七世纪西班牙骗子小说之间。最后，阿拉伯和波斯文学在哲理醒世诗和散文方面达到了很高的水平。这里必须要提到东方阿拉伯最著名的诗人、哲学家麦阿里（十至十一世纪）和西班牙的阿拉伯作家、哲学家伊本·图菲勒（十二世纪）。麦阿里的诗作体现出对社会的批评、宗教怀疑论和对人生所作的痛苦和悲观思考。在麦阿里的悲观主义背后可以感觉到人文主义的基础。他的著作《宽恕书》用凄苦的讥讽来解释《古兰经》中有关死后"遭报应"的观点，有许多特点早于但丁的《神曲》。伊本·图菲勒的哲理中篇小说性质有所不同，其中反映的是一个像"鲁滨逊"那样在荒岛上成长起来的、被隔离的人的认识与自我认识的过程。虽然主人公借助于神秘的启示才认清若干崇高价值，但同时也显示出人的理性具有非凡的力量。哲理醒世作品在伊朗语文学中发展的范围更广。除上述哲理性抒情诗（纳西尔·霍斯罗夫和欧玛尔·海亚姆）和菲尔多西、内扎米等人真正的叙事作品中的哲学伦理因素之外，十一至十二世纪还有一种特殊的体裁——醒世长诗（萨奈的《真理园》、内扎米的《秘密宝库》等）得到高度发展。该体裁最明显地显示出十至十二世纪整个伊朗文学固有的人文主义倾向、明显的道德情怀，以及一种顽强的愿望，即追求创造不无空想的、能保证建立公正的人类制度的当之无愧的理想君主形象。



在谈到中世纪近东文学时，应当把犹太人、科普特人、叙利亚基督徒和埃塞俄比亚各民族的独特的文学从穆斯林世界中区分开来。科普特、叙利亚和阿比西尼亚文学不仅是基督教居民的文学，而且是非常集中在基督教题材和基督圣徒行传等等体裁上的文学。因此，它也被归在拜占庭文学那一编中加以论述。至于犹太文学，它既遵循了基督教以前的《圣经》传统，又深受阿拉伯穆斯林文化的影响。

公元初几个世纪，犹太文学是围绕《圣经》律法文本的注释而形成的。这些注释组成了《塔木德》。《塔木德》不仅包括律法和祭祀准则、道德规范、治家格言的记载、民俗民风的描述等，而且还包括大量以传说、童话、寓言、俗语形式出现的属于民间口头创作的文学要素。八世纪产生的卡拉派改良运动，否定了《塔木德》，创造了自己对《圣经》进行律法注释的版本。

七至九世纪用古希伯来语写的弥撒圣诗（这种诗被称为"皮尤特"），得到很大的发展。

犹太文学尤其是诗歌得到真正的繁荣是在十至十四世纪的阿拉伯西班牙。犹太人在阿拉伯人征服西班牙之前早已居住在该国，参与创造和发展了安达卢西亚复杂而辉煌的阿拉伯化文化。他们尤其参与了东部和西部各哈里发国家之间的文化交流活动，也参与了将阿拉伯作家和思想家的作品译成拉丁语这一以往西欧学术语言的工作。

犹太人既用阿拉伯文，又用希伯来文书写。他们在格律和体裁方面的参照对象通常是阿拉伯诗歌典范。

杜纳什·本·拉卜拉特（约 920—980 年）改变了阿拉伯的阿鲁德韵律，并创造出不同于皮尤特诗的希伯来语韵律体系；拉卜拉特以及梅纳赫姆·本·萨鲁克和约瑟夫·本·阿维阿图尔都属于十至十一世纪的科尔多瓦派犹太诗人。撒母耳·哈·纳吉德和所罗门·伊本·加比罗勒（1021—1055）领导了格拉纳达派犹太诗人。所罗门·伊本·加比罗勒是犹太哲理抒情诗的创造者，是新柏拉图风格的哲学论著《生命来源》的作者，该文的拉丁文译本对西方基督教经院哲学有过影响。

后一辈中的大诗人有莫舍·伊本·埃兹拉（1055 或约 1070 年—约 1138 年）和著名的耶古达·哈利维（1080—1141），后者是中世纪最有声望的犹太诗人，对西班牙诗歌也有影响。莫舍·伊本·埃兹拉享有盛誉不仅因为他是文笔极佳的修辞大师，而且因为他是中世纪犹太人诗学的第一部理论著作《谈话与评论》的作者。

哈利维用阿拉伯语写的《维护受凌辱的宗教的理由和证据》，以可萨国国王与不同宗教的代表对话的形式来为犹太教辩护，但是其主要的遗产是数量众多的具有赞颂、享乐和悲歌性质的诗作，还有世俗诗风格的皮尤特诗以及宗教长诗。

早在十三世纪，由阿拉伯人控制的西班牙形成的世俗文学传统就已为西班牙北部、意大利、法兰西南部和近东各国诗人的创作所继承。

耶古达·阿尔哈里齐（1165—1225）和伊玛努伊尔（罗马的）（约 1268—1330 年）用玛卡梅体写诗。伊玛努伊尔（罗马的）还受到意大利文学的影响，把十四行诗的形式引进犹太诗坛，模仿但丁创作了长诗《地狱和天堂》。

醒世及讽刺性散文发展起来，其中包括生活在意大利的卡利诺莫斯·本·卡利奥莫斯模仿《塔木德》而作的杰出的讽刺模仿作品。 ·210

中世纪最著名的西班牙犹太思想家摩西·迈蒙尼德（1135—1204）试图从纯理性主义的神学角度把犹太人的宗教传统与亚里士多德学说糅合在一起（用阿拉伯语写成的《彷徨者指南》）。

可以确信，中世纪时期的犹太文学没有统一的中心，它基本上倾向于科尔多瓦哈里发国家，并在与阿拉伯文学的密切互动中得到发展。后来，其生存环境发生了变化。

总而言之，应当强调的是，近东文学一方面普遍和总体上经历了与西欧中世纪文学大致相同的阶段，另一方面，在成熟的城市文化背景下，由于较早关注古希腊文化传统并受到各异端教派和哲学自由思想的影响，因而很早就开始充满人文主义思想，并着手深入探讨西欧直至文艺复兴时期才接触到的那些问题。

## 第一章　阿拉伯文学

我们所指的七至八世纪之前，即伊斯兰教产生及传播之前的阿拉伯人便是阿拉伯半岛上游牧及定居的居民。在征伐自西面的法兰西边境到东面的中国边境这大片领土的过程中，阿拉比亚（即阿拉伯半岛）的一部分部落移居到被征服的国家，主要是叙利亚、美索不达米亚、伊朗南部、埃及和北非，并渐渐与当地居民融合在一起。同时，若干世纪之后，有些被征服的民族完全被“阿拉伯化”，另一些（伊朗居民、中亚和外高加索的突厥人和伊朗人）接受了征服者的宗教和语言、文化的某些因素，最后还有一些人（亚美尼亚人、格鲁吉亚人等）仍保留了自己的文化、宗教和语言的特色。

因此，征服者与被占领土地上阿拉伯化的居民紧密融合，成为后来造就现代阿拉伯各民族的种族基础。八至十二世纪是哈里发国家各阿拉伯省份的文化最繁荣的时期，它作为阿拉伯文学的古典时期被载入史册。

古典时期的阿拉伯书面语以阿拉比亚各部落的方言为基础而形成，而且在其形成过程中，古代诗歌和《古兰经》都发挥了很大的作用。哈里发国家阿拉伯地区的居民在口语中使用各地方的方言，显然这些方言之间的差异很大。用古典阿拉伯语写成了内容丰富的科学和文艺作品。哈里发国家几乎所有的文化人无论种族和宗教属性如何，都用阿拉伯标准语书写。阿拉伯标准语，如同中世纪欧洲的拉丁语，是中近东各民族的国际性语言。

古阿拉伯诗歌是口头形式的。它产生于氏族部落制条件下，而且在伊斯兰教产生和直到八世纪之前的阿拉伯人征战的整个时期，大多数是部落

性的。古阿拉伯散文(传说、谚语、演说艺术作品)也是口头形式的,像古阿拉伯诗歌一样,后来被记录下来,才流传至今。与往往有创作者的诗歌不同,古阿拉伯散文作品常常带有民间口头创作性质。直到七世纪末,阿拉伯的文学创作活动仅限于阿拉比亚居民及其在阿拉伯人征战过程中迁出半岛以外的后裔之中。

阿拉伯书面文学产生于七世纪,其发展分三个阶段:第一阶段——中世纪早期(七世纪中叶到八世纪中叶);第二阶段——古典阶段(八世纪中叶到十二世纪);第三阶段——中世纪晚期(十三世纪至十八世纪)。

中世纪阿拉伯文学是发达封建社会的文学。但是,在中世纪早期的诗歌中,部落诗歌的传统势力还很强,散文还带有贝都英人传统的雄辩演说性质。从八世纪起,书面创作越来越得到发展,广泛参与创作活动的还有被征服省份中已掌握阿拉伯语和伊斯兰化的居民(征服者部落的自由奴——"被保护者",即所谓的"马弗拉"或"马瓦利"人)。各种主要体裁的诗歌迎来了鼎盛时期。受伊朗醒世作品的影响,劝谕兼娱乐的阿拉伯文学作品应运而生。散文作家使书简(里萨拉)和精美的短篇骗子小说(玛卡梅体)形式大放光彩。此外,在中世纪晚期的文学中,由于宫廷诗歌地位的下降,那些早先在知识阶层中未起过重要作用的体裁——苏菲派抒情诗、城市短篇小说和民间长篇小说——上升到首位。中世纪阿拉伯文学还有一个特殊分支,这就是八至十五世纪的西班牙阿拉伯文学(安达卢西亚文学),它总体上与东方阿拉伯古典传统有联系,但是也受到当地罗曼语系文学的影响。

211·

### 1. 古代阿拉伯人的口头艺术(六世纪至七世纪中叶)

保存下来的阿拉伯南部铭文中最古老的大约可追溯到纪元前一千年中的最初几个世纪,它们可以证明阿拉比亚南部一些王国(尤其是萨巴国)的文化水平很高。天灾(干旱,可能是气候变化)和政治灾难(战争,征服者入侵),迫使阿拉比亚南部的游牧民族屡次向北方迁徙。

阿拉伯半岛的中部和北部大草原,自远古以来就是处于原始公社制社会的从事畜牧业的贝都英人的游牧之地。阿拉伯半岛的人口相对稠密(在游牧经济的条件下)以及牧场和水源的缺乏,经常导致部落间的流血战争,并周期性地迫使阿拉比亚的游牧民族迁移到半岛以外的北方。

到公元六至七世纪,原始公社制在阿拉比亚的中部和北部地区早已土崩瓦解。延续整整数十年之久的部落之间的残酷战争却愈演愈烈。部落的普通成员与氏族贵族之间日趋尖锐的冲突破坏了部落内部原先的统一。因

部落内部冲突而离开氏族的流亡者们，纷纷结帮成匪，袭击定居和游牧的居民，甚至违背古老的传统，对同族人构成威胁。伊斯兰教以前时期的阿拉伯人的优秀抒情叙事诗正出现在这危机四伏的时期，它那洋溢的激情至今仍具感染力，并以形象之丰富、形式之独特而令人赞叹。

古代阿拉伯诗人的作品最初与魔法紧密相联。当时认为，诗人具有魔力，能使敌人和敌对部落受到实际伤害，能对死者阴间的生活产生影响。一名贝都英战士会写诗，其受人器重的程度不亚于作战勇敢。作诗艺术代代相传，一些家庭和家族经常从自己人中推出出色的诗人。诗人有很高的社会地位——他是部落的歌手，是部落英雄主义传统的保存者。每个部落都器重善于用辛辣的言辞来捍卫自己的荣誉并使敌人闻风丧胆的诗人。阿拉比亚各公国的统治者经常千方百计把诗人吸引到自己的首都，以便利用他们来影响游牧民族的思想和人心，从而提高自己的声望。

伊斯兰以前时期的诗歌作品，语言极其精湛而富有表现力，这证明它经历过长期的发展过程。尽管来自阿拉伯半岛不同部落的诗人在语言上存在着某些方言差异，但前伊斯兰时期诗歌的语言总体上是统一的。可见，阿拉伯诗歌语言这一共性的形成，是游牧民族在半岛各处经常迁徙、部落之间广泛文化交流的结果，这种交流主要是在阿拉比亚驰名的交易市场上进行的，这期间，来自不同部落的诗人纷纷演示自己的作诗技巧，以赛诗代替军事较量。

前伊斯兰的诗歌是经过后人笔录才流传至今的。贝都英诗人的作品由熟记数千诗行的吟游诗人（拉比）和诗歌朗诵艺人以口传的方式代代相传。直到八世纪中期起，前伊斯兰诗人的作品才开始由中世纪的语文学家加以收集、记录和加注，并把它们作为诗歌创作的范例予以研究。在这种情况下，诗歌形式固定下来，以免古代诗人的诗作走样。

中世纪语文学家的诗选给我们留下一百多位诗人的名字，他们的作品从六世纪初到七世纪末，约历时一百五十到两百年。古代阿拉伯诗歌作品中最著名的是后来取名为“穆阿莱葛特”（“悬诗”）的七首诗，作者分别为乌姆鲁勒·盖斯、塔拉法、祖海尔、哈雷斯·伊本·希里宰、阿姆尔·伊本·库勒苏姆、安塔拉、莱比德。这些作品由拉比哈马德于八世纪收集成“悬诗”。“悬诗”作者的其他诗作和前伊斯兰时期不太著名的诗人的诗歌，由语文学家穆法德勒·阿德·达比（八世纪下半叶）、艾斯马伊（740 年—825 或 831 年）以及诗人艾布·泰马姆和布赫图里收集。诗人们的诗作及片断还被收入语文学家伊本·库泰巴（828—889）的《诗歌和诗人》集和艾布·法拉吉·伊斯法哈尼（897—967）的诗选《歌曲集成》以及其他许多不太出名的作者的文选中。

· 212

阿拉伯主要诗法正是形成于前伊斯兰时期。毫无疑问，流传至今的成熟的诗作曾经历过很长的发展过程。最早出现的是韵律散文语言，这是一种最后音节押韵的“口头诗行”，它被预言家们用于自己的预言咒语中，后来又发展成经过严格加工的有韵律并严格押韵的散文（萨治），与此同时还出现了阿拉伯诗歌最简单的韵律形式——二音步抑扬格（拉贾兹），这种形式可能也是阿拉伯所有其他诗格的基础。

阿拉伯语韵律学（阿鲁德，波斯语称阿鲁兹）与拉丁语、希腊语韵律一样，是定量的，即以长音节和短音节的交错为基础。长短音节的一定组合构成音步，二至四个音步组合构成半个诗句，而伴有固定停顿的两个半句诗就构成一个诗句（拜特偶句）。以长短音节的交错为依据，阿拉伯诗歌有十六种诗格。

在每一首阿拉伯诗中，所有诗行不论长短，韵脚都是相同的（独韵诗）。因此，阿拉伯诗往往按其韵脚命名，如“良姆”诗，该诗的各诗行都以辅音“l”结尾，“努恩”诗则都以“n”结尾，等等。

阿拉伯诗歌的基本结构形式是不超过二十至三十行的短诗（基特阿，或称穆卡塔塔，字面意思为“片断”）和篇幅不大的叙事诗（喀西达体）。基特阿诗体是主题相同、结构简单的诗，它可以是单独的作品，也可以是喀西达体诗的一段。基特阿形式尤其广泛运用于前伊斯兰诗歌的两种最古老的体裁——希贾（用于辱骂、嘲笑）和里萨（哭丧）中。

希贾诗由对敌人的威胁性喊话发展而成，起先具有魔咒的意义并用于交战之前。贝都英诗人借助希贾诗来燃起对敌人的仇恨之火，同时不忌讳使用极其粗鲁的谩骂语句反击敌人的类似进攻，并以此来捍卫本部落的荣誉。前伊斯兰时期另一种最古老的诗歌体裁里萨，来源于葬礼上部落妇女按民俗常用的边哭边唱的哀歌（葬礼中的哭泣歌）。

但是结构相对稳定的喀西达体才是诗歌的主要形式。喀西达由若干彼此相关的部分按一定次序组成，这些部分描写贝都英人生活的不同事件或阿拉比亚大自然的风光。所有描绘的情景和风光都是贝都英听众很熟悉的，也因为如此，在他们的意识中喀西达诗的各个单独部分可以毫不费力地串联起来，成为一个统一的整体。而从八世纪开始，通过诗人之手和修辞手段，可以从一种题材平稳地转换到另一种题材。这样的每一个部分，在阿拉伯诗学中都有一定的名称，并成为未来独立诗歌体裁的萌芽。

古阿拉伯喀西达诗往往这样开始：一位骑着骆驼或骏马在沙漠上行走的诗人，建议自己的同伴在可能遇见的贝都英人宿营地遗址停一停。这场面勾起诗人对往日幸福时光，对昔日与爱人相遇和离别的痛苦回忆。诗人在回忆与情人共度的美好时光时，刻画其外貌、衣着和装饰。喀西达体诗

的这一抒情序篇（“纳西勃”），往往公开地从感官上描述情人以及与之约会的情景，这在那时还是一种朴素的色情，并不像后来受伊朗和拜占庭宫廷文化影响的宫廷诗人的作品那样，给人以“淫秽”之感。然后，诗人把注意力转向自己的忠实伙伴——马、骆驼，而且往往是母骆驼。诗人详细描述该动物，极力颂扬其力量、奔跑的速度、耐力，然后不知不觉地转向喀西达诗的主题（“法赫拉”）：歌颂自己的功勋或本部落的光荣业绩，嘲笑敌人，号召同部落人投入战斗。

在法赫拉中，部落英雄几乎与整个部落相提并论，成为部落英武精神和理想、利益和命运的体现者。从某种程度上说，在法赫拉中可以发现英雄史诗的萌芽，但这样的史诗最终还是没有在阿拉伯人那里得到充分发展。与法赫拉无论在起源上还是在类型上都密切相关的喀西达体的另一个独立部分是“玛德赫”（颂辞），它后来在成熟的阿拉伯穆斯林社会的诗歌中得到广泛的应用，把前伊斯兰时期的自夸的内容排挤到次要地位，有时甚至完全把它从喀西达中排挤出去。

· 213

喀西达的相当一部分是“瓦斯夫”（描写阿拉伯半岛的自然风光、贝都英人的伙伴——马或骆驼、名胜、被遗弃的游牧点或遭破坏的居民点，还有会战和决斗、部落会议、传统游戏和部落生活的其他事件）。瓦斯夫和纳西勃一样具有装饰功能，而且往往起到某种诗歌背景的作用，为听众制造相应的情绪并引向作品的主题。正是瓦斯夫使喀西达具有史诗性，在这里，诗人的情感融汇在叙述与描写之中，并使“客观”存在的世界与生活与在喀西达诗其他部分中的抒情感知和理解之间和谐一致。

以一行或几行诗句的形式出现的各种各样的道德和社会格言（“希克玛”），在喀西达中占有特殊地位。古代阿拉伯人的希克玛与希腊的格诺玛（格言）一样，是确立社会道德标准的主要方法。前伊斯兰时期诗人的某些希克玛中显露出人生无常、怀疑和失望的调子，象征着危机时期氏族部落关系的毁坏。某些诗人（乌姆鲁勒·盖斯，尤其是祖海尔）在喀西达中往往一边使用快乐的语言进行描写，一边痛苦地诉说，哭诉那早已逝去的部落统一的宗法制时代如今已被普遍的残酷和仇恨所代替。亲切抒情的序篇也充满这种哀思一去不复返的岁月的情绪。早在前伊斯兰时期的喀西达中就经常有祝酒和欢宴的题材，它以几行诗的形式插入其中，而后来就演变为独立的祝酒抒情诗体裁（“哈姆里亚特”），它无论在宫廷圈子里，还是在阿拉伯穆斯林帝国的公民中，都相当流行。

前伊斯兰时期诗歌的主题思想内容与贝都英人的部落生活特点密切相关，这种生活把诗人的想象力限制在形象和联想的某个范围之内。贝都英诗人在自己的理想观及对生活的美学评价方面，都没有超出各个部落的共

同观念。这种精神上的一致，乃至于氏族及部落的融合，都在贝都英诗人的处世态度方面起着决定性作用，对他们而言，并不存在着个人的、同部落的人所没有的感受。

贝都英诗人不想用新颖的、意想不到的主题或独创的思维来哗众取宠。他们力求做到在发扬传统主题的同时，在形象塑造的真实性、诗歌语言的表现力和简练性方面超越自己的前辈和对手。游牧民族与大自然的贴近，适应沙漠中艰难生活的习性，都使他们更加敏锐，能细微、准确地观察周围环境。贝都英诗人的艺术思维总是很具体。前伊斯兰时期诗歌中的形象通常是借助于来自周围生活的比喻而创造出来的。这些基于外形相似的比喻，时而发展为鲜明的描写，构成古阿拉伯诗歌的最具魅力之处。比如，诗人祖海尔把战争比作谷物粉碎机或比作收割庄稼，而把调解人哈里姆的一双眼睛比作两只水桶。

高度浓缩的描绘是前伊斯兰时期诗歌的主要特点之一。一首只有几十行的短篇叙事诗可以容纳贝都英人生活中一系列急遽变换的画面。同时，在诗歌形象塑造方面起重要作用的还有语音手段，如辅音重复、拟声和诗句音调修饰的其他手段。

除贝都英部落诗人外，早在前伊斯兰时期就出现了为获得奖赏而歌颂阿拉比亚诸公国统治者的颂辞作者。“诗人”和“颂辞作者”这两个概念渐渐几乎成为同义词，尤其在封建的哈里发国家。

阿拉伯传统公正地认为，前伊斯兰时期最大的诗人是乌姆鲁勒·盖斯（卒于六世纪中叶）。从童年时代起，他就表现出非凡的诗歌才能。父亲是金迪大公，曾试图迫使他放弃“舞文弄墨”（显然，这一时期对诗人这一职业的态度有了变化，对大公的儿子来说，把写诗作为事业是不体面的），最后还是把他逐出家门。乌姆鲁勒·盖斯和一批朋友在沙漠上到处游历、狩猎、写诗。但是，当他得知父亲的死因后，便发誓要为他报仇。在屡战屡败之后，他试图争取拜占庭支持他同伊朗的同盟者——希拉诸公决一雌雄，但他在从君士坦丁堡返回的途中猝然死去。

214 · 乌姆鲁勒·盖斯的作品显示出这位诗人的地位的某种双重性：他所出身的显贵家族既与贝都英人的生活方式和部族传统紧密相联，又已熟知阿拉伯半岛诸公国乃至拜占庭的生活。从他的诗句中可以感觉到来自阿拉伯半岛相邻的帝国——拜占庭和伊朗的高雅宫廷文学的影响。

阿拉伯传统认为，乌姆鲁勒·盖斯是喀西达体及其全部结构要素（哭悼游牧点遗址、缅怀恋人等等）的奠基者。中世纪阿拉伯许多语文学家都认为乌姆鲁勒·盖斯的“悬诗”是他的杰作。在中世纪，阿拉伯人把乌姆鲁勒·盖斯的“悬诗”宣布为最高典范，甚至是衡量艺术的尺度。

乌姆鲁勒·盖斯确实可以被视为阿拉伯人中出色的风景抒情诗创作大师，阿拉比亚严酷自然环境的讴歌者。在他的诗歌中，爱情题材也占据很重要的位置：对情人的美貌和幽会进行真挚的、毫不掩饰的感官性描写。

乌姆鲁勒·盖斯的诗歌中，有时会听到对命运的抱怨，怀疑主义的音调，对生活的失望，对人生无常的主题和对不可避免的死亡的思考。这种悲观主义情绪的流露，看来不仅是诗人本人被逐出家门的命运所致，也是对普遍不幸、对旧的宗法制关系和制度的瓦解与变形的感受所致。

前伊斯兰时期，阿拉比亚另一位著名诗人是祖海尔·伊本·艾比·苏尔玛(约 530—627 年)。诗人兼调解人祖海尔认为，部落间的仇恨是削弱部落昔日强盛的主要原因，也是不公正现象的根源，因此他在自己的诗歌中不遗余力地号召阿拉伯各部落实行和解。

颂辞在祖海尔的诗歌中占中心位置，但诗人在颂辞中歌颂的不是“权贵”，不是国王和领袖，而是那些以自己的行动促进部落繁荣，并因热爱和平、慷慨，以及因贝都英人其他传统美德而获得荣誉的人们。他使自己的论据具有形象性，同时对喀西达体进行调整，使之明白易懂、合乎逻辑，使之服从于总体思想。祖海尔的“悬诗”中没有乌姆鲁勒·盖斯所特有的那种生动的想象力和鲜活的形象。与毫无顾忌的“自由思想者”乌姆鲁勒·盖斯和塔拉法相反，祖海尔作为深明事理和高尚品德的化身被载入阿拉伯传统史册。就连祖海尔的喀西达中的抒情序篇，也与其说是感情的产物，不如说是理智的产物；诗人运用它作为长诗的开端仅仅是为了遵守传统而已——这些序篇通常很短，而且缺乏亲密的爱情因素。祖海尔的希贾也相当拘谨，通常有训诫之意。

在祖海尔的喀西达中，许多诗句具有抒情沉思的性质，而且充满对生活的悲观思考。诗人分明感觉到世界并不完美，还充满部族间的争斗、为所欲为和不公正，部族的理想已被抛诸脑后，昔日部族内的团结和宗法制的贝都英人的道德已经一去不复返。

在前伊斯兰时期贝都英诗人的行列中占特殊地位的是黑人安塔拉·伊本·萨达特(卒于约 615 年)，他是军旅诗人，有关其生平的传说激发了中世纪阿拉伯人创作出一部大型的英雄史诗。

安塔拉的大多数诗作或描写会战及军旅诗人自身的英勇业绩，或表现其对自己的堂妹、美丽的阿卜莱的单恋之情。安塔拉的长诗中经常有许多怨言，对本部落人对他的不公正态度表示不满，因为那些人不愿意承认一个女黑奴的儿子与他们享有同等权利，尽管他在打击敌人保卫部落的战斗中表现英勇，并建立了许多功勋。

安塔拉最受欢迎的作品是他那首被中世纪阿拉伯人列入“悬诗”的喀西

达。安塔拉按照传统,在"悬诗"的开头部分描写他在见到自己心爱的人曾经住过、如今已被遗弃的居民点遗址时的感受,接着讴歌她的美丽并叙述自己的爱恋之情。

哦,这若开若闭的双唇多么芬芳,
似麝香填满的荷包,芳香四溢,
又如绿草茵茵的牧场,尚无人造访,
这里出现一株丁香,花蕾初放,鲜红妖艳。

诗人以赞美自己具有的贝都英人的美德和战斗功勋来结束这首"悬诗"。

在中世纪阿拉伯文学中,描写安塔拉的生平及其功勋的作品卷帙繁多。在传奇故事中,安塔拉被塑造成战无不胜的英武战士、被压迫者的保护人,他气度非凡、道德高尚。这个在六至七世纪时对阿拉伯人极具吸引力的完美的贝都英战士形象,后来在与多神教传统和古阿拉伯伦理原则决裂的时代变为一种理想人物,阿拉伯人在中世纪经常借助这位理想人物将自己昔日的英雄时代理想化。

215・ 从六世纪开始,阿拉比亚出现了第一批宫廷颂辞诗人,他们离开氏族部落,辗转至阿拉比亚北部的各封建小国的宫廷,想在那里寻求物质支持并为自己的同部落人求得保护。其中最突出的人物是安・纳比厄、阿里-艾厄沙(卒于约629年)和阿里-胡泰亚(卒于七世纪中叶)。

阿拉伯诗坛的第一位颂辞诗人安・纳比厄(卒于约604年)出身于东北部游牧部落祖别扬的贵族家庭。有关诗人的生平,我们能提供的信息相当零碎。只知道他大半生是在希拉国执政者阿姆尔・伊本・欣德(卒于569年)及其继承人,尤其是与伽桑王朝结仇的安-努曼五世(580—602)的宫廷中度过的。

为维护本部落的利益,争取两个阿拉伯小公国的支持,诗人长期穿梭于高层保护者之间。他为希拉和伽桑王公奉献了许多颂辞,从而为宫廷颂辞这一体裁奠定了基础。他并没忘记本部落的事业,在一系列喀西达诗中号召阿卜斯和祖别扬这两个有血统关系的部落放弃纷争,忠于联盟,并把其他部落吸引过来,形成强大的力量,对付可怕的敌人——伽桑公国。中世纪评论家们认为安・纳比厄献给安-努曼五世的颂辞是他最完美的颂辞,该诗有时被他们归入"悬诗"之列。安・纳比厄辞藻过分华丽、充满夸张手法的颂辞,就语调和风格而言明显不同于贝都英诗人的喀西达中对英雄和部落的朴实赞美。

七世纪中期轰轰烈烈的事件——新的宗教在阿拉伯半岛上传播和国家的形成——并未改变诗歌的整体性质，基本上保持了前伊斯兰时期形成的结构，但加入了新的处世态度和主题。皈依新宗教的诗人虔诚的颂辞，颂扬伊斯兰教和穆罕默德，号召人们参与反"异教徒"的圣战，还有攻击伊斯兰教敌人的诅咒辞。这些诗人通常被称为早期的穆斯林颂辞作家。

最重要的穆斯林颂辞作家有喀厄伯·伊本·祖海尔（卒于662年）和哈桑·伊本·萨比特（卒于674年）。在中世纪阿拉伯人中最具盛名的是喀厄伯·伊本·祖海尔写给绰号为"布尔德"（外套）的预言家的颂辞，因为据传说，预言家为了奖赏这首颂辞，从自己的肩上取下外衣赠给了诗人。

古代阿拉伯人的散文作品的意义不可与诗歌同日而语，流传至今的范本充其量只有文化史价值。有资料证实，在古代阿拉伯人那里广为流传的是谚语、箴言和寓言。其中有许多是古代阿拉伯传说的先哲卢克曼按阿拉伯传统所作。部落代表之间的舌战和各种公开演讲，都促使前伊斯兰时期就遵守一定的修辞与结构规则的雄辩艺术得到发展。描写阿拉伯历史上英雄事件的故事在贝都英人中间和宫廷环境中都很流行。

前伊斯兰时期的一部分阿拉伯历史传说被收入后来的故事集《阿拉伯人的日子》（《艾亚姆·阿拉伯》），其中包括描写贝都英部落之间连年不断的战争和值得纪念的战斗、突袭与驱赶牲口的故事。这些传说代代相传，后来，阿拉伯语文学家就把它们汇编成专集。据后来的资料证实，《阿拉伯人的日子》中相当数量的故事由中世纪语文学家艾布·欧贝德（728—825）收集而成。他所收集的传说中有些作品被收入伊本·库泰巴、伊本·阿卜杜·拉比、伊本·阿里-阿西尔及中世纪阿拉伯其他历史学家、地理学家和诗选编者的文集之中，流传至今。

《阿拉伯人的日子》分为几个单元，每一个单元都把与一定的部族或一群有亲缘关系的部族相联系、并或多或少真实反映历史事件的战争传说串在一起。《阿拉伯人的日子》中的英雄史诗成分没有得到充分发展。同时，《阿拉伯人的日子》中一方面把贝都英人的功勋和宗法制的过去理想化，另一方面又间接地谴责多神教是不断发生军事冲突的时代因素，这显然是由于后来的记录和加工所致。无数的抒情插叙常常以所描述事件的当事人（战士和诗人）所作的诗歌的形式，热情洋溢地弥补了近乎事务叙述的枯燥乏味。《阿拉伯人的日子》中所包含的丰富的历史和传记资料，后来都被诗选编著者用来作为对前伊斯兰时期诗人作品的注释。

古代阿拉伯的多神教诗歌是中世纪阿拉伯诗歌文化的基础。中世纪形成的文学经典别出心裁地把贝都英征服者的古代传统与中世纪穆斯林社会的新概念结合起来。同时，阿拉伯人的征服和阿拉伯语在被征服土地上的 ·216

推广造成了初看起来难以置信的结果："被阿拉伯化"和伊斯兰化的各民族开始把各方面都完全异己的贝都英口头诗歌看作美学典范和仿效的范例。中世纪的阿拉伯诗歌经典，是在阿拉比亚贝都英人艺术实践的基础上形成的，然后把古代民间概念中形成的美的标准确定下来，并发展成艺术本身和创作过程的原则、规则和方法的程式化和固定的体系。

因此，以成为典范的古代阿拉伯人的传说为榜样的诗歌便应运而生。虽然不断变化的社会现实生活和历史发展进程也对诗歌的内容产生相当大的影响，但其形式的主要特点在许多世纪中都没有改变。中世纪阿拉伯诗歌的成就之所以达到尽善尽美的最高境界，很大程度上是在固定的传统范围内对形式不断加工的结果。

散文受古代传统的影响较少，比较自由，几乎不为贝都英征服者所知，并且绝大多数产生于刚刚皈依穆斯林的人士之中。但是，即便是最初主要在印度和伊朗以及希腊传统的基础上产生的散文，也受到《古兰经》和古代阿拉伯口口相传的历史传说的影响，并以阿拉伯穆斯林精神予以加工。

### 2. 伊斯兰教的产生和《古兰经》

新的世界性一神教的产生这一纯粹的精神现象，造成与之密不可分的具有划时代意义的政治后果——阿拉伯人的扩张，从而促使一个强大的神权哈里发国家得以建立。

古代阿拉伯人的宗教观可以确定为宗法制的单一神教观，在这种宗教观念下，每个部族都信奉自己特有的保护神。与此同时，部族神的思想不仅不排斥别的部族的其他保护神存在，相反还默认其存在。

伊斯兰教产生前夕，多神崇拜的原始自然主义以及蒙眬感的神话概念已丧失了控制阿拉比亚人意识的能力。这种现象产生的原因是阿拉比亚人与邻近各民族的广泛联系以及对犹太教和基督教的教义的了解。

与崇拜许多部族神的多神教不同，伊斯兰的教义信奉唯一强大、仁慈、全知全能和无所不在的至高神，他是造物主、世界的主宰和最高裁判者。由于人类屈服于自然威力而产生的多神教，被关心人、关心其精神需求、关心其生前和死后命运的宗教所取代。

新的宗教在阿拉伯半岛的产生与发展是同步进行的，而且在很大程度上适应了早已酝酿成熟的社会变革——阿拉比亚各部族的联合及国家体制在半岛上的形成。在氏族部落结构受到威胁的情况下，伊斯兰教推动了业已开始的部族聚集的早期过程和新型财产法律关系的建立，并为之提供理论依据，而这些进程同样也促使了新教义的传播。

在劝说与武力的作用下，阿拉比亚诸部族接二连三地皈依伊斯兰教，因此到630年年底之前，阿拉比亚的大部分地区都已承认穆罕默德政权。

伴随伊斯兰教的产生出现了一部圣书——《古兰经》。据传说，《古兰经》是安拉通过大天使加百列以启示的形式向先知穆罕默德降赐下来的，而穆罕默德布道时再将这些神示向同部族人传达。



《古兰经》十二世纪抄本之一页

《古兰经》是穆罕默德向尚未承认新教义的多神信仰者或新教徒所作的布道辞、具有训诫意义的故事、教会法规、祈祷文等的汇编。在后来（穆罕默德死后）以书面形式固定下来的时候对这些布道辞和教规所作的个别补充和改动，显然仅仅涉及一些细节，并未触动其基本内容。"古兰"一词（阿拉伯语为Kuran或Quran）起初既指有表情地大声背诵神的启示，又指圣书中所包含的全部启示。同时，穆罕默德已经把每一个单独的启示称为"苏拉"，在他死后，"苏拉"一词又开始被用来称呼校订本中的单个章节。七世纪中期，穆罕默德死后定稿的《古兰经》分为一百一十四章（苏拉）。据阿拉伯人传说，第一代所谓虔敬的哈里发——艾布·伯克尔和奥马尔委托穆罕默德的战友之一、熟记穆罕默德布道辞文本的预言家宰德·本·撒比特记录《古兰经》。虔诚的第三任哈里发奥斯曼（644—656年在位）指示校定《古兰经》的官方统一文本。遵照他的命令，宰德依据那些站在先知身边、听过穆罕默德本人布道的麦加人的叙述，对自己搜集的资料作了补充。《古兰经》的最后校订过的文本被定为不可改动的经典。



《古兰经》的内容似乎缺乏内部结构上的统一性。穆罕默德的布道辞包括祷文、咒语、有训诫意义的故事、教规和公民律法。苏拉由数量不等的有意义的片段组成，可以有条件地称为诗（"阿亚特"，意为预兆或神迹）。《古兰经》中的苏拉不是按系统、意义或时间先后顺序排列，而是按篇幅大小数量递减的原则编排。篇幅不大的第一苏拉"法谛海"（开端）例外，因为它包

含穆斯林的主要祷文。

《古兰经》的激情旨在反对多神教及氏族部落制社会生活的基础。从一个苏拉到另一个苏拉都不断重复关于安拉的统一性、他的万能和公正的思想。

《古兰经》可分为几组主要题材：按伊斯兰的教义和礼仪规则阐述的犹太教和基督教神话故事和教条，穆斯林的世界末日论，穆斯林法律规范，阿拉伯民俗。

《古兰经》里丝毫没有《旧约》和《新约》中的情节连贯性，其中常见的是分散在全书中的与《圣经》材料相似的内容，或被编入新教义布道辞中的某些《圣经》神话故事。显然，先知出生于大体上熟知《圣经》传说的环境之中，他在宣讲自己的布道辞时，往往使人如听熟悉的《圣经》情节，来自创造世界、亚当和夏娃、原罪、犹太人在埃及受奴役以及摆脱奴役的传说，来自耶稣基督的故事。

《古兰经》中叙述的纯阿拉伯情节——阿拉比亚古老的神话故事和传说(如提到阿德和萨穆德部族不听先知胡德和萨利赫的话并因此受到神的惩罚，还提到传奇式的智者卢克曼等等)，也同样毫不连贯。

穆罕默德把《圣经》和福音书中的许多人物和先知都宣称为先知：我们在《古兰经》中发现有亚当和挪亚，亚伯拉罕和约瑟，摩西、亚伦和耶稣基督。同时，穆罕默德本人列于所有这些人物之后，并完成这一人物系列，同时作为最后和最重要的先知高踞于他们之上。

《古兰经》并未系统阐述伊斯兰教的原理，其中仅仅形成一些基本观点，后来才由穆斯林神学家们加以系统化。

穆斯林传统把《古兰经》中的苏拉分为麦加(662年前穆罕默德的布道辞)和麦地那两类。但是《古兰经》的搜集者和编辑者往往不能按时间先后精确地确定苏拉的顺序。现代科学根据苏拉中保留的实际事物和不同时期所具有的风格特点，把穆罕默德的布道辞和训诫辞归入某一时期，较为可靠，而在某些苏拉中还分离出属于不同时期的部分。

218·

《古兰经》是作为口头布道辞汇编而形成的，这就为其风格打上了烙印。一部分苏拉的演说文体辞章华丽，另一部分苏拉则比较单调乏味，这都是在口语中对听众动之以情的补充手段。穆罕默德布道辞的内容与风格随其演讲时期的不同而发生变化。针对多神教徒的麦加布道辞是号召他们接受新的信仰。先知在其中颂扬唯一者安拉的强大，反对偶像崇拜并以可怕的惩罚警告多神教徒。麦加时期的布道辞洋溢着热情奋发的宗教激情。其中充满关于末日审判、地狱在等待多神教徒承受无尽折磨的可怕预言，同时《古兰经》中还极其详尽地、充满激情地描绘出地狱与天堂的画面。麦加时

期的苏拉用萨治体（有韵律、有节奏的散文）诵读，即相邻的两个或几个彼此间有停顿的诗行，以押韵词或谐音词结束，或在末尾采用整句重复的叠句形式。显然，这类后来成为各种散文叙事文学规范的有节奏的押韵语体，与阿拉伯语的词根体系、它独特的构词方法，以及丰富的押韵词等特点有关。萨治的语言在很大程度上比无拘无束的散文更适合于抑扬顿挫的朗读，这是因为它有节奏的规律性，准确的或只押母韵尾音，而这些都能起到重要的组织作用，并使作品平添悦耳的表现力。

麦加时期苏拉的强劲节奏感传达出宗教启示的诏宣者的激情。在这里，想象力的奔放无边无际。布道者用类似萨满教咒语的有节奏的重复，使紧张程度逐行增强。他的语言富有激情，绘声绘影，仿佛总是在匆匆向前赶路，来不及把话说完，也来不及把意思全部表达出来，整个人沉浸在布道的兴奋之中。

随着时间的推移，穆罕默德布道辞的风格发生了变化，麦地那时期的苏拉就是另一个样子。其中能听到的与其说是先知充满激情的声音，不如说是立法者合理的思维，这些苏拉的风格具有普通散文性质，而在有些场合则富有雄辩力量。麦地那时期的苏拉中阐述了宗教、法律、道德和生活方面的规则，制定了穆斯林的基本义务，描述了穆斯林公社的政治和军事组织。大体上说，麦地那苏拉中的诗句是更为大段的散文长复句，有时以萨治的谐音词收尾。甚至当麦地那苏拉的作者涉及纯宗教题材时，这些苏拉中也缺乏昔日麦加诗句的激情及其紧张而强烈的节律感。布道者的想象力也不太丰富，而是开始老调重弹。布道辞的语言也变得越来越枯燥和单调。

穆罕默德遵循多神教的预言家（卡欣）的传统，极力使自己的布道辞显出巨大的重要性和神秘性，他运用冷僻的、有时是其本人杜撰的词语，因而往往给人造成教义高深的感觉。先知的布道辞中有许多内容是在偶发联想的作用下产生的，因此就连其同时代人和最亲密的同道也感到不可理解。后来的穆斯林神学家和语文学家花费了不少精力来注释《古兰经》中不清楚的地方。穆罕默德在自己的布道辞中运用的修辞手段源自于他相信自己仅仅是重复真主语言的中间人（《古兰经》中安拉的语言以第一人称表达）。

《古兰经》不仅影响到阿拉伯文化和文学，而且为一个复杂的综合体奠定了基础，使之相应地获得“穆斯林文化”这样一个称号，并以共同的历史文化与文学传统把东方许多穆斯林民族联系起来。因此《古兰经》的形式连同它的各种修辞特点、押韵的散文文体等等，对各种类型的叙事散文，尤其是神学、历史、地理和自然科学著作，各种类型的书信体作品（里萨尔——公务的、学术的和私人的信件）以及其他体裁的作品，无疑都有影响。《古兰经》的出现加速了统一的阿拉伯标准语的形成，并使其语法和修辞规则

在许多世纪中都得到确认。

随着时间的推移,《古兰经》中所包含的宗教的和世俗的性质的规则已不足以解决穆斯林公社中新产生的问题,因此,神学家兼法学家(法基赫)不得不求助于源自穆罕默德的同道的关于这位先知的言行记事(哈底斯),这些言行记事几乎可以起到独特的判案先例的作用。例如,曾调节前伊斯兰时期宗法制社会生活的古老而不成文的道德法律条文——多神教的“逊奈”,被以哈底斯为基础并能调控穆斯林公社生活的“传说”——穆斯林逊奈——所代替。逊奈成为穆斯林律法的主要来源之一。逊奈的历史和法律意义暂且不提,应当指出的是,它对阿拉伯艺术散文和实用散文的发展影响很大。

219·

### 3. 中世纪早期的文学(七世纪中叶至八世纪中叶)

穆罕默德于公元632年死后,他的继承人哈里发们相继成为国家首领,他们不仅执行封建统治者的职能,而且行使穆斯林公社宗教领袖的职能。在执政至661年的第一代所谓虔敬的哈里发(艾布·伯克尔、奥马尔、奥斯曼、阿里)时期,以及替换他们的倭马亚王朝(661—750)的哈里发时期,阿拉伯人征伐了美索不达米亚、叙利亚和巴勒斯坦、伊朗、埃及、北非、比利牛斯半岛、中亚、印度西北部、亚美尼亚、阿塞拜疆和格鲁吉亚的部分地区。所有这些征战的结果是形成了一个强大的哈里发国家。

伊斯兰教在产生的最初几十年中就已分化为两个主要派别——逊尼派和什叶派。逊尼派是伊斯兰教中主要正统派的代表,什叶派教徒则是少数派。什叶派作为特殊的政治集团产生于七世纪下半叶,由第四代“虔敬的”哈里发阿里的信徒组成。什叶派教徒认定,阿里应当成为所有穆斯林的领袖,因为他与穆罕默德同宗,是他的堂弟和女婿,而阿里死后,政权应当移交给他和先知的女儿法蒂玛所生的后裔。因此,什叶派教徒坚持最高权力的继承原则。阿里家族组成了什叶派伊玛目王朝,但伊玛目并不掌握政权,而被认为是什叶派公社的精神领袖。逊尼派在权力之争中获胜,在660年阿里被杀害后,穆阿威叶被宣布为哈里发,成为倭马亚王朝的奠基人。

阿拉伯游牧民族进入古代文明地区以及与文明民族的接触,自然而然地促进了征战者文化与政治的发展。昔日的贝都英人很快就放弃了在阿拉伯半岛荒漠上简朴而艰难的游牧生活,改为定居,购置土地及其他财产,并开始从事城市文明的种种福利活动。

但是,阿拉伯征服者生活条件的改变,至少在最初阶段,还没有影响到阿拉伯文学的性质。在为传播伊斯兰教而进行的多年战争的环境中,阿拉

伯文化千方百计地保护着自身并一直在抵制被征服民族的文化。为迎合外来征服者的胃口，倭马亚王朝竭力扶植古老的贝都英诗歌传统并竭尽鼓励之能事。同时，战争期间已经熄灭的部族旧仇，在征服者初步获胜之后又死灰复燃，颂扬部族勇敢精神和大漠生活的前伊斯兰诗歌（最后的歌手之一是杜尔·鲁马，生活在八世纪初叶的三十多年间）在这种斗争中又获得新生。

为了赞扬自己的部落或嘲笑别的部族，贝都英诗人此时来到倭马亚王朝时期成为哈里发国家文化中心的大马士革、库法和巴士拉，而竭力鼓动部族角逐的哈里发们则对诗人们的部族偏见推波助澜。

倭马亚王朝的支持者和反对者，以及伊斯兰教中斗争各派的拥护者，都有自己的诗人来歌颂自己的派别并攻击其思想上和政治上的敌人。对于这种诗歌论战，前伊斯兰时期的传统体裁玛德赫（颂辞）和希贾（诅咒辞）最为适用。

征战的经验扩大了瓦斯夫体的题材。喀西达体中出现了对远征、战斗武器、要塞、围城器械等的描述。

在七世纪下半叶和八世纪初的诗坛占中心地位的是著名的诗坛三杰，即艾赫泰勒、法拉兹达格、吉里尔。他们的作品被阿拉伯文学研究者归为政治性诗歌一类。上述三位诗人严格地说并不属于任何一个政治派别。他们都各自与自己的部族保持密切关系，而他们委身于倭马亚王朝哈里发宫廷是因为一些贝都英部族的地位发生根本的变化：这些部族失去了昔日的独立地位，并不得不在倭马亚王朝或在其政敌那里寻求保护。

阿里-艾赫泰勒（约 640—约 710 年）出生于塔格利布部落的基督教区。倭马亚王朝获胜后，各哈里发与穆罕默德的同道们的后裔之间爆发了斗争，在这场斗争中，诗人站在执政王朝一方（塔格利布部落保持对倭马亚王朝的忠诚）。艾赫泰勒在自己的颂辞中千方百计地证实安拉亲自赐予倭马亚王朝的政权是合法的，颂扬哈里发及其身边的人，同时嘲笑他们的敌人。他的喀西达颂辞中倭马亚王朝的代表人物被形容成谦逊而坚强、慷慨而温和的统治者，是伊斯兰教热忱的捍卫者和安拉的忠实仆人。出自宫廷颂辞诗人之口的这种对倭马亚王朝的“穆斯林”美德的自然而然的强调，并不妨碍诗人对伊斯兰教进行恶毒攻击。宫廷颂辞诗人的地位显然对艾赫泰勒的本性影响不大，传记作家们赋予诗人以贝都英人的许多崇高品德。 ·220

艾赫泰勒的颂辞的结构符合前伊斯兰时期的传统。其喀西达诗的主要部分是赞扬倭马亚王朝及塔格利布人为执政王朝所建立的功勋，而其中的讽刺性诗行则是针对倭马亚王朝和塔格利布人的共同敌人的痛骂。

艾赫泰勒以高超的艺术手段利用了早在前伊斯兰时期就已出名的诗歌

对骂形式("纳卡伊德")。这样的对骂通常针对作为敌手的诗人、敌对的氏族或部落,同时,参与竞赛的对手或敌方的诗人也应当作答,而在答辞中要保留原诗的诗格和诗韵。以艾赫泰勒和法拉兹达格为一方,以他们的长期对手吉里尔为另一方,经常进行这种诗歌对骂的交流活动。相互之间的对骂诗必然展示出诗人的技巧、随机应变能力以及即兴赋诗反击敌人进攻和无情地嘲弄敌人的才能。

在艾赫泰勒的颂辞中占据显著位置的是对饮酒作乐的描述,因此,人们把他看作为祝酒诗体裁(哈姆里亚特)的著名缔造者艾布·努瓦斯的直接先驱。

倭马亚王朝的第二位颂辞作家法拉兹达格(641—732)出生于塔米姆部落的贵族世家。像所有贝都英诗人一样,法拉兹达格是本部落利益的始终不渝的捍卫者,而在七世纪末和八世纪初的复杂政治环境中被迫多次改变对相互斗争的集团和自己强大的保护者的态度。诗人时而把自己的颂辞献给倭马亚王朝的哈里发及其地方长官,时而献给倭马亚王朝的敌人等等,不一而足。他经常创作恶毒的谩骂辞来反对自己曾经歌颂过的人,因此多次失宠,甚至身陷囹圄。

诗人用自己大部分颂辞来捍卫倭马亚王朝在哈里发国家中的统治权,并祝愿哈里发们在各方面取得胜利。他通常在颂诗的最后部分请求哈里发们庇护穆达里特部落联盟(塔米姆部落也是该联盟成员),因为这些部落受到哈里发的地方官员的排挤。

法拉兹达格的喀西达诗基本上保持了前伊斯兰时期的风格。同时也可以在其中发现若干新的特点。抒情序篇部分被诗人大幅度缩减,而且有时被完全抛弃,而在其赞颂所包含的大量《古兰经》套语里可以感觉到伊斯兰教的影响。宫廷诗人的传统赞美辞都含有赤裸裸的阿谀奉承,这说明,其作品中的奉承话部分还是合乎常规的。

法拉兹达格与自己的主要对手吉里尔的诗歌竞赛使双方都创作了大量的对骂诗("希贾"和"纳卡伊德"),这类诗早在中世纪就被该体裁的爱好者收成专集。法拉兹达格既有对骂诗,又有颂扬自己氏族的法赫尔诗。这类赞美辞过尚辞藻,累赘难懂,而且有些千篇一律。在嘲笑自己的对手时,法拉兹达格把所有可能的罪行(真正的和臆想的)全都归咎于他们,把一切劣行也都加在他们身上。同时,为了适应体裁的要求,诗人在攻击对手时极其粗鲁。

法拉兹达格嘲笑魔鬼的独创性长诗属于希贾体和宗教训诫诗混合的特殊体裁。诗人在其中承认,他在七十年中"听命于魔鬼",但在生命的尽头,他豁然省悟并在预感到死亡和末日审判时才把视线转向安拉。但是魔鬼不

让诗人安静。它千方百计地试图引诱他,迫使他改变穆斯林信仰,但诗人坚守自己的穆斯林情感,并用一系列合乎逻辑的论据战胜魔鬼。

法拉兹达格作为贝都英传统诗人的才能最充分地体现在描写沙漠的诗作中。法拉兹达格认为自己是穆哈勒希勒、乌姆鲁勒·盖斯、塔拉法和其他前伊斯兰时期诗人的诗歌路线的继承者。他的喀西达颂诗中的那些纳西勃部分,公开讲述自己的爱情奇遇,很像乌姆鲁勒·盖斯的喀西达诗的有关章节。

· 221

倭马亚王朝诗坛三杰中的第三位人物、艾赫泰勒和法拉兹达格在文学上的长期对手吉里尔(约 653—733 年),出生于塔米姆部落一个贫穷的贝都英家族,童年时代放过牲口。早在青年时代,他就厌恶本部落代表贵族和富裕家族利益的那些盛气凌人的人物。同时,吉里尔在对待哈里发国家其他民族的态度上表现出"民主"观点。尽管阿拉伯贵族盛气凌人地鄙视一切非阿拉伯的东西,但吉里尔却坚决主张阿拉伯人与伊斯兰化的各民族是平等的,他公开承认后者品德之高尚并不亚于征服者。吉里尔早年就已作为天才诗人而闻名,但贫困的贝都英家族是个过于狭窄的天地,使之无法充分施展自己的才华。为了寻找强大而富有的庇护人,吉里尔几乎走遍哈里发国家的所有地区,最后才作为宫廷颂辞诗人在哈里发阿卜杜勒·马利克和瓦利德的王宫安顿下来。

吉里尔在倭马亚王朝宫廷中的地位很不稳固,因为他的氏族与倭马亚王朝的敌人——祖贝里德人结盟。只是伊拉克地方长官哈贾季(诗人多次向其献上颂辞)的支持,帮助吉里尔在宫廷中站稳脚跟。吉里尔花了九牛二虎之力才使哈里发们对自己的氏族产生好感,即使如此,也无法在宫廷中取得与艾赫泰勒或法拉兹达格平起平坐的地位。

吉里尔把自己的颂辞献给各种人物,有倭马亚王朝的哈里发及其近臣、凯西特人部落联盟、哈里发驻伊拉克地方官哈贾季等等。吉里尔的颂辞通常篇幅宏大,并根据体裁的要求而辞藻过分华丽。与同时代的其他颂辞诗人不同,吉里尔不仅突出被颂扬人的传统美德,而且把他们的建设活动(修建灌溉设施、植树等)都算作他们的功劳。

吉里尔的辱骂诗在同时代人中成就突出。在攻击来自其他部落的诗坛对手——包括艾赫泰勒和法拉兹达格时,吉里尔是无与伦比的,他为了能最大限度地贬低对手,不惜粗言俗语,乃至直接诽谤。

除颂辞和讽刺作品之外,吉里尔还创作了数量众多的哀诗和抒情诗。吉里尔的抒情诗与其他同时代人的一样,具有传统形式,但诗人在尝试传达情人的感受时与前伊斯兰时期的诗仍有所不同。

吉里尔的诗句使人感到出奇地轻松,读起来响亮动听。它们充满优雅

而出人意料的隐喻、韵律的转换。其中虽然没有法拉兹达格的诗歌所具有的那种华丽高雅、绘声绘影的风格，但具有其对手所缺乏的清晰明畅和朗朗上口。

七世纪和八世纪之交，爱情抒情诗分离出来成为独立的体裁。在前伊斯兰时期的喀西达诗中，爱情题材仅在其抒情起首“纳西勃”中表现出来，而倭马亚时代的抒情诗人则创作出篇幅不大的以爱情为内容的诗作——嘎扎勒（术语“嘎扎勒”在这里用来表示爱情抒情诗体裁，而不是东方许多民族的诗歌中惯用的特殊诗体形式）。在七至八世纪，汉志的爱情抒情诗可分为两个流派：贝都英派和城市派。

贝都英抒情诗产生于阿拉比亚游牧部落之中，而且据传说，汉志的乌兹拉部落因善于作诗而特别闻名，其中出现了一大批杰出的诗人。乌兹拉派的诗人（其中也包括其他部落的诗人）歌颂被严酷的部落法规拆散的不幸恋人的纯洁爱情。命中注定的、按照安拉意愿产生的爱情，给诗人带来的只是难以忍受的痛苦，但这种痛苦竟是其尘世生活的全部意义所在，甚至死亡也无法使他摆脱这种痛苦。这种崇高而痛苦的爱情在乌兹拉诗人的描写和论述中带有神秘的感情色彩。往日高傲而英武的贝都英部落的凄凉和不幸的生活，成为乌兹拉派抒情诗的背景和土壤，因而这种诗充满着绝望的苦闷和预感到失败的情感。

八至十世纪阿拉伯语文学家的文选中保留下有关几位乌兹拉诗人（盖斯·伊本·扎里赫、吉米尔、马季农等）的生平传说。吉米尔（卒于约 701 年）被认为是最著名的抒情诗人之一。有关他对蒲赛奈的悲剧性爱情传说在中世纪流传甚广。据说，诗人写了许多长诗献给自己心爱的人，但是当他试图向她求婚时，蒲赛奈的亲人愤怒地拒绝了他（贝都英人的风俗认为在诗中赞扬本部落姑娘是不礼貌的，更何况在这不礼貌举动之后就向她求婚）。蒲赛奈被嫁给他人，但吉米尔继续与恋人幽会，因此招致蒲赛奈夫家对他的愤怒。由于遭到追捕，他不得不逃往也门，后来又转移到埃及。

222·

乌兹拉派最著名的诗人是绰号为马季农（疯子、痴汉）的盖斯·伊本·穆拉瓦赫（卒于约 700 年），有关他个人的传说很多。关于马季农与莱伊拉不幸爱情的传说，不仅被多次用作阿拉伯文学作品中的情节，而且还被用于东方其他民族的文学作品。因为中世纪阿拉伯传统把所有提到莱伊拉名字的诗作都归于马季农名下，所以要确定其诗作的真实性及文选中所提到的有关其生平事例的可靠性，看来是不可能的。就连“马季农”这一绰号本身，在阿拉伯传统中也曾给过几位诗人。但不管怎么说，归于马季农名下的一系列诗作，全都符合乌兹拉诗歌的格调，并具备七至八世纪贝都英抒

情诗的基本特点。

马季农的生平故事有多种说法。其中有个传说是，马季农在相邻的宿营地与莱伊拉邂逅，并爱上她，当时他还年轻。马季农的父母见儿子这般状况，就托媒人向莱伊拉的父亲说亲，但是莱伊拉的父亲拒绝把女儿嫁给马季农为妻，借口说诗人用自己的诗糟蹋了她的名誉，随即将女儿另嫁他人。马季农的故事与吉米尔相似。痛不欲生的诗人奔向沙漠，在那里隐居。他孤独地生活在沙漠中，编写对莱伊拉的爱情诗，不想见到任何人，只与羚羊为伴，因为他感到羚羊很像莱伊拉。他不断从猎人那里赎出羚羊，并将它们放归自然。当然，很难在这种传说中找到诗人生平的任何真实事件，充其量可用于对归在马季农名下的诗歌作注释。

传统上保留下来的还有乌兹拉派的其他诗人的名字，同时还为其中的每一位都配上诗人一生钟爱并为之奉献自己所有诗篇的某位“心上人”。除以上提到的吉米尔和马季农外，属于乌兹拉派的诗人还有迷恋阿芙拉的乌尔夫，迷恋卢卜娜的盖斯·伊本·扎里赫，迷恋阿扎的库赛伊尔，迷恋塔乌巴·伊本·胡梅伊尔的女诗人莱伊拉·阿里-阿赫亚丽亚等等。多神教诗人是老老实实的拈花惹草的新手，他们天真而坦率地描写情人身体的美质，然而汉志的城市抒情诗人则是一些自以为是、有时甚至厚颜无耻的生活放荡的小人，他们把情场乐趣视为快乐的消遣。乌兹拉抒情诗人无私地为自己理想的崇拜对象效劳，而仅仅痛苦地埋怨把他们与恋人拆开的命运。乌兹拉诗人的爱情有时带有非常抽象的性质，因而不禁使人产生一种感觉，似乎他们迷恋的仅仅是假想的“女人”，她们的形象是爱情本身的人格化和具体化，因为爱情需要通过某种假想的对象在诗中表现出来（正如后来普罗旺斯的某些诗人那样）。由此就出现了乌兹拉诗人将假想情人神化的现象，而且还对情人的外表美显得漠不关心。因此毫不奇怪，在得到苏菲派哲学思想新的诠释后，乌兹拉爱情抒情诗就以其理想化的、超感官的诗化爱情，为日后苏菲派神秘主义抒情诗的爱情主题的发展提供了相当丰富的素材。

汉志市民的感官的“寻欢作乐”抒情诗具有完全不同的性质。脱离任何政治活动的麦加和麦地那居民在很大程度上失去了对政治和宗教选题的兴趣。贝都英诗人心向往之的自由自在的游牧生活，也没有使麦加及麦地那的商人和古莱什部落的贵族感到激动。

大量财富流入汉志，使他们过着丰富多彩、极其讲究、无所事事的娱乐生活。爱情诗在这种环境中也繁荣起来。这种诗的根源不仅可以追溯到前伊斯兰时期喀西达诗体的抒情开场白（无疑对新体裁的形成起过一定的作用），而且可以追溯到波斯人的歌唱文化：在远征伊朗取得胜利以及伊朗的

奴隶歌手和音乐人在汉志各城市中出现之后，波斯歌唱文化在汉志各城市中所起的作用非常之大。

据中世纪阿拉伯人称，莪默·伊本·阿比·拉比亚(665—712)是最受欢迎的城市抒情诗人，不可超越的爱情诗大师。他生于麦地那富裕的古莱什商人之家，一生中的大部分时间在麦加度过。诗人多次在阿拉比亚、叙利亚和美索不达米亚游览。据说，莪默是位极有魅力的、善良而快乐的人，是具有麦加特色的"唐璜"，他从不肯错过任何向那些完成朝觐的女朝圣者献殷勤的机会。

这位诗人专门创作爱情抒情诗。就形式而言，莪默的诗歌作品就像给情人的书信。通常是一些不长的诗歌，用利于吟唱的轻快韵律写成("哈菲夫"、"拉玛尔"、"穆塔卡里布"等)。这些诗歌中充满爱情的表白和对单相思的抱怨，而且在阿拉伯诗歌史上，对白第一次在爱情诗中占据了重要位置。诚然，对白也曾被前伊斯兰时期的阿拉伯诗人用过(如乌姆鲁勒·盖斯，他对莪默的影响不容置疑)，但莪默是把爱情对白作为一种主要的修辞手段来使用的。

223·

在莪默·伊本·阿比·拉比亚的诗歌中，可感觉出对妇女性格的兴趣，这在阿拉伯诗歌史上尚属首次。在他的诗歌中，我们发现他那个时代的妇女所具有的行为、思想、言语和外貌特征。诗人的诗歌中通常出现的都是阿拉伯爱情抒情诗中的传统人物：除热恋中的诗人和高傲而爱吃醋的情人外，还有危险的情敌、暗中监视者、帮助热恋情人的女方的友人(她的妹妹和女仆)。诗人特别感兴趣的是风流韵事中的惊险情节，对此他叙述得相当详细。在描写女人的美貌时，诗人采用了传统的比喻手法(把恋人比作太阳、羚羊)，他的心理描写比较公式化，尚缺乏个性化。莪默诗歌的魅力主要在于诗体语言优美、朴素、简洁而富有表达力。

严格地说，哈里发国家成立时期和前伊斯兰时期一样，艺术性散文在阿拉伯文学中尚未形成。阿拉伯文学研究者把演说艺术作品("希塔布")和所谓的书简("里萨尔")都归入倭马亚王朝时期的散文体裁。

这个时期的演说艺术作品(宗教布道辞、政治和军事领导人的发言)类似于前伊斯兰时期布道者的演讲。它们篇幅不大，但充满应有尽有的修辞格、隐喻的其他手法。与前伊斯兰时期布道辞的区别在于，它们渗透了穆斯林精神，包含了各种各样的《古兰经》格言。有时候，演说者为了更具表达力，在自己的讲话中采用有韵的散文。

第四代"虔敬的"哈里发阿里(600—661)，作为伊斯兰教传播时期的演说家特别著名。阿里的发言稿、布道辞和格言在十世纪末被语文学家和诗

人阿什·沙里夫·阿尔·拉迪(970—1016)收入《雄辩之路》一书,它们充分体现出这位信仰坚定的布道者的饱满的激情,是穆斯林宗教演说术的光辉范例。现代欧洲许多研究人员把它们归为阿什·沙里夫·阿尔·拉迪本人的作品。倭马亚王朝的军事长官、伊拉克地方官哈贾季(661—714)也因自己的演讲而闻名。哈贾季向被征服的各省,尤其是伊拉克的居民发表演讲,他号召居民们服从阿拉伯征服者,谴责不服从者,威胁将以酷刑对待。同时,他还描绘了一幅幅对不服从者施以惩治的可怕画面,用威胁、许诺、宣誓和修辞性感叹语来点缀自己的演说辞。

各种类型的官方公文和外交文件、科学和神学作品、政治呼吁书和信函、私人通信等通常都被列为里萨尔(书简)体裁。哈里发国家的统治者们在阿拉伯征战初期不得不使用波斯人、希腊人和科普特人,因此所有的文件都用相关的语言写成。从八世纪起,在哈里发国家的全部领土上渐渐过渡到使用阿拉伯语。阿拉伯评论界认为,所有形式的里萨尔体裁的鼻祖是阿卜杜·哈米德·卡蒂布(卒于750年)。他出生于波斯,是倭马亚王朝最后一位哈里发马尔旺二世的秘书,倭马亚王朝倒台后,他被处死。

阿卜杜·哈米德不仅是阿拉伯文艺散文的奠基人之一,而且对后来从阿卜杜拉·伊本·穆格法到贾希兹这数百年间的阿拉伯散文家都有影响。在自己对国家官员(卡蒂布)所作的训导文中,他就像一位阿拉伯人新型散文体裁的独树一帜的理论家,首次尝试为规范的修辞学制定出某些规则。

### 4. 中世纪成熟时期的文学(八世纪中叶至九世纪初叶)

八至十二世纪阿拔斯王朝时期,是中世纪阿拉伯文化史上硕果累累的时期。正是在这个时期,"阿拉伯人"这一概念渐渐改变了自己的内涵。阿拉伯征服者的后裔失去了在国内享有的特权地位,并渐渐融入帝国本土的居民之中。被阿拉伯游牧民族征服的省份中的大部分居民接受了征服者的语言和宗教信仰,并开始积极参与阿拉伯文化的发展。哈里发国家中未被完全阿拉伯化的民族,用阿拉伯语创作自己的科学和文学作品,如同中世纪欧洲的学者使用拉丁语一样。前亚细亚和地中海已经被阿拉伯化的或保留自己种族和语言独立性的各民族(波斯人、希腊人和叙利亚人、犹太人、中亚和高加索各民族),在很大程度上继承了古代东方和古希腊罗马世界各民族(亚述人、巴比伦人、腓尼基人,还有古代的印度人、埃及人、犹太人、希腊人和罗马人)的文化传统,并用自己的传统和经验为哈里发国家的文化发展作出了非常重要而独特的贡献。 · 224

正是在这个时期,阿拉伯人的科学和文学才开始具有世界意义,并对世

界文化的发展产生影响。

哈里发国家居民的宗教信仰非常驳杂。国内居住着穆斯林、各宗各派的基督教徒，还有犹太教徒、袄教教徒、摩尼教徒、佛教徒等等。

阿拔斯王朝的统治者至少在王朝统治初期，不得不表现出某种宗教宽容态度。阿拉伯人通过深受哈里发们鼓励的无数译著了解到希腊哲学思想，这种思想把逻辑学这一有力的武器提供给敌视正统伊斯兰教的各派使用。八世纪，在希腊哲学的影响下，巴士拉神学界形成的穆尔太齐赖派的纯理性主义学说，在有教养的穆斯林神学家中流传甚广。

穆尔太齐赖派的学说在哈里发国家的各城市，尤其在伊拉克和伊朗，得到广泛传播，而在九世纪初的麦蒙哈里发(813—833 年在位)时期，被确认为官方形式的穆斯林教义。穆尔太齐赖派反对神具人形的神人同形说；从神的统一性观点出发，反对正统伊斯兰教关于《古兰经》永恒和非创造的学说，并认为它是安拉的创作物之一。在坚持《古兰经》基本原理不可动摇的同时，他们认为对其个别地方可以进行寓意诠释。他们一方面坚持安拉的公正性这一命题，一方面驳斥完全前定论，并坚持人在作出善恶举动时具有思想和意志的自由。阿拉伯文学的发展和穆尔太齐赖派唯理论者与正统派神学家在哲学上的斗争密切相关。

中世纪成熟期(古典时期)的阿拉伯文学可分为三个阶段：八世纪中叶至九世纪前二十五年末；九世纪前二十五年末至九世纪末；十至十二世纪。

第一阶段在某些阿拉伯文学史学家的著作中被称为“革新时期”。

这个时期最卓越的阿拉伯诗人部分地拒绝盲目模仿古代诗歌的陈旧范例，并用鲜活的时代内容充实自己的作品。这种倾向的产生是很自然的，因为早先仅为阿拉伯宫廷贵族狭小圈子服务的文学，如今正在成为哈里发国家各部落里崇奉世界主义的广大知识分子阶层的财富。当然，巴格达、巴士拉和强大国家中因为同海外国家进行商业和文化交流而得到发展的其他城市的居民，与古代阿拉伯喀西达诗的选题、形象及停滞不前的诗歌形式格格不入。只有宫廷贵族狭小的圈子里仍和君主专制制度时通常的情况一样，照旧培养对古代阿拉伯经典形式的兴趣，并保留对传统颂辞的爱好。

因此，在哈里发国家中，以尽力保持贝都英旧传统不变的阿拉伯贵族为一方，以被征服民族中有教养的社会精英、贵族和公民等为另一方，两者之间所进行的政治和思想斗争成为“革新”的基础。

为新文学流派奠定基础的诗人有巴沙尔·伊本·布尔德、艾布·努瓦斯、阿塔比、穆斯利姆·伊本·瓦利德、艾布·阿塔希叶，而且其中起主导作用的是非阿拉伯出生的诗人，尤其是伊朗的诗人。他们几乎都是一个叫“舒毕”的政治派别的支持者，舒毕派要求阿拉伯穆斯林帝国中所有的穆斯

林民族（“舒布”）平等，并反对阿拉伯征服者享有文化上和政治上的优越地位。在他们的诗歌中第一次出现反阿拉伯的，甚至在正统伊斯兰教看来是大逆不道的基调。

“革新”诗人创造出新的体裁，并把新的诗歌题材引进传统体裁。他们无论在传统体裁还是在新体裁的诗歌中，都采用新的诗格，不拘泥于贝都英人生活条件下前伊斯兰诗歌中形成的严格的诗歌形式要素。因此，革新不仅触动了诗歌的内容，而且涉及诗歌的形式。 · 225

从八世纪下半叶起，开始出现第一批关于作诗方法的论著，而从九世纪起又出现了诗学专著，其中反映出一个诗人们共同关心的问题，即整理已积累的知识并阐明其规律性。于是《阿拉伯诗律学》便应运而生，其奠基人哈利勒（712—778）确定了十五种阿拉伯诗格，后来又增加了一种。

九世纪，阿拉伯语文学家开始使用一个特殊术语——巴迪（新体），以此表明阿拔斯王朝早期的诗人给阿拉伯诗歌的修辞格和隐喻带来的革新。“新诗体学”起初是指阿拉伯演说术中那些论述各种修辞修饰手段问题的章节。

伊朗盲人巴沙尔·伊本·布尔德（714—784）是阿拉伯文学繁荣时期第一批诗人中的一位，同时也是阿拉伯文坛平等对待伊朗和阿拉伯文学传统的第一批诗人之一。他出生于巴士拉的手工业者家庭，从童年开始就出入于学者和文学家的圈子，并结交了许多穆斯林派系和非穆斯林派系的朋友。后来，他在许多地方漂泊，直到成为马赫迪哈里发的宫廷颂辞诗人为止。但是，诗人对正统伊斯兰观点看来是异端的学说的爱好，以及挖苦马赫迪和高高在上的朝臣的讽刺作品，招致当权者的愤恨，并于 784 年被哈里发下令鞭笞致死。

阿拉伯传统把巴沙尔·伊本·布尔德描绘成恶行累累之徒、利己主义者和浪荡子、怯懦而伪善的自私自利者。但是，对这种评价必须谨慎，因为它可能反映出哈里发国家宫廷人士对巴沙尔诗歌的反阿拉伯精神感到不满。

巴沙尔·伊本·布尔德不得不迎合宫廷中那些醉心于古典文学形式的人的口味，因而无论在诗歌格律方面（诗人通常为颂辞挑选前伊斯兰时期诗人惯用的庄严格律“塔维尔”），还是在结构方面（诗人根据传统模式创作颂辞），巴沙尔·伊本·布尔德的颂辞都严格遵循古代阿拉伯诗歌的法则。在其余所有体裁（讽刺诗、爱情抒情诗、哀诗）中，巴沙尔·伊本·布尔德都是大胆的革新者：他摒弃僵化的传统形式，把与生活密切相关的新题材和新的作诗方法引进诗歌。

为了表达被阿拉伯人征服的各民族的政治情绪，巴沙尔·伊本·布尔

德用极其刻薄，有时甚至粗鲁的言辞来嘲笑以出身贝都英人而自吹自擂的征服者的后裔。巴沙尔·伊本·布尔德在用讽刺作品攻击阿拉伯征服者的同时，往往赞扬伊朗的文化传统。诗人的诗歌选题非常广泛：在他的诗集中还可以找到诙谐诗、描写生活场面的诗句，以及对欢宴、宫廷、公园的描写，还有沿河旅行的故事、赞美时髦歌女的词句等等。

巴沙尔·伊本·布尔德的爱情抒情诗的特点是优雅、富有乐感，其内容肉感，往往有些不得体，这想必是为了迎合宫廷人士的轻佻趣味。

"革新"时期文学的另一位杰出诗人艾布·努瓦斯（762—813）出生于胡齐斯坦的一个贫困家庭。他的父亲在倭马亚王朝末代哈里发马尔旺二世的军队中服役。诗人的母亲是波斯人。艾布·努瓦斯的童年是在巴士拉度过的，在那里他结识了以生活放荡不羁而闻名的诗人瓦利巴·伊本·胡巴布。后者把他带到库法，教他学会写诗，并把他引进自己那些游手好闲的酗酒朋友的圈子。公开藐视宗教教规和歌颂酒的恶名，妨碍了艾布·努瓦斯在宫廷内的功名。尽管如此，诗人最后还是在哈龙·阿尔-拉希德的宫廷里谋得职位，在埃及的埃米尔阿里-哈西夫的宫中生活过一段时间，而后作为哈里发阿明的宫廷诗人在巴格达度过了自己的余生。诗人的同时代人不断谴责艾布·努瓦斯放荡不羁，但一致赞扬他知识渊博，在医学、天文学和其他科学方面都颇有造诣。

和巴沙尔·伊本·布尔德一样，艾布·努瓦斯也反对模仿古老的贝都英诗歌范例，努力摆脱当时许多喜欢模仿他人的诗人所特有的诗歌与现实生活脱节的现象。诗人只在颂辞中才尽量遵循传统的典范。

226·

艾布·努瓦斯写过讽刺诗和哀诗。他被认为是喀西达体中独立的狩猎体裁（"塔尔迪亚特"）的创始人，因为在他之前，对狩猎的描写仅仅是作为喀西达诗的一个组成部分。然而为艾布·努瓦斯带来荣誉的是祝酒诗和欢宴诗，这些诗在他的作品中成为独立的体裁。艾布·努瓦斯继承了前伊斯兰时期诗人阿里-艾厄沙、艾赫泰勒和其他前辈的路线，创作出宴饮诗的无与伦比的典范，用极其丰富的语言绘声绘色地描写与友人畅饮的场面，描写各种美酒和葡萄等等，时有惊人之笔。

艾布·努瓦斯的宴饮歌不是单纯地表达一个寻欢作乐的闲游者的情感。艾布·努瓦斯用最刻薄的话语嘲笑那些刻意模仿古阿拉伯喀西达诗、赞叹大漠中游牧生活和歌颂贝都英旧理想的无能诗人。他公开宣称自己爱好现代大都市中的奢华生活，放肆地对贝都英人使用侮辱性语言。此外，在艾布·努瓦斯的"贪图享乐"中，还反映出当时普遍存在的对穆斯林禁欲主义理想感到失望的情绪，所以诗人的有些诗句读来颇有公开渎神的味道，而当他声称想要饮酒和享受等一切被禁的东西时，这种味道就更为强

烈了。

艾布·努瓦斯的宴会歌经常有享乐主义者作为抒情主角，其周围众星捧月一般聚集着一批人物，而其中所描写的情景则一成不变。

艾布·努瓦斯还写过劝人虔敬的训诫诗，在这些诗中他表达出对放荡生活的悔过之意，并寻求与宗教和解的途径。在训诫诗中，根据体裁的要求还加入了另一个角色——已经悔过的罪人，他陷入沉思，劝人克制与忏悔。很难确定，究竟是哪些事件迫使艾布·努瓦斯有时重新审视自己的生活信念——是寻求真理，还是临近死亡时的恐惧？不管怎么说，艾布·努瓦斯从来就不是一个无神论者，同样也不是一个过分虔诚的信徒，他对宗教的冷漠和表现出来的某种犬儒主义态度，反映出八世纪末至九世纪初笼罩着伊拉克大城市（巴格达、巴士拉）的总体气氛。

艾布·努瓦斯之所以不愿接受陈旧的诗歌传统，还因为他对马夫勒人①（尤其是为自己的文化和政治解放而斗争的伊朗人）抱有政治上的同情。艾布·努瓦斯的诗歌助长了怀疑论情绪，从而破坏了神权社会的道德基础，并以宫廷中以及正在发展的城市阶层中相当流行的舒毕意识来对抗部落贵族的民族自负（尽管艾布·努瓦斯的哈姆里亚特祝酒诗有时也迎合寻欢作乐的宫廷显贵的口味）。

艾布·努瓦斯塑造出生动的形象，他的敏锐洞察力、诗歌想象力以及朴实无华的诗风，使他在整个穆斯林东方赢得了中世纪最伟大和最有名望的诗人之一的荣誉。

阿拔斯王朝早期的诗坛上占有特殊地位的第三位杰出的"革新派"诗人是艾布·阿塔希叶（750—825）。

在战火频仍、暴动迭起、统治残酷的国家中，宫廷生活却豪华奢侈，这种状况产生了两种乍看起来对立的处世态度——享乐主义和禁欲主义。因为首都和伊拉克其他城市的居民感受到"生活缥缈短暂"，这促使人们不仅追求享乐，而且也要求节欲，后一种要求来源于"世界末日"临近、因而必须为后世生活作准备的虔诚思想。这种思想在最初的苏菲派禁欲主义者中特别风行，他们的观点在八世纪就已相当盛行。

艾布·阿塔希叶是具有禁欲主义哲学世界观的诗人。这种世界观是作为对哈里发国家中占主流的放纵风尚的一种反动而出现的。他那揭露哈里发国家首都日甚一日的腐败风气的诗歌中，包含着间接的然而相当尖锐的对宫廷道德的批判。

① 前伊斯兰和早期阿拉伯哈里发时期已释放而获得自由的奴隶或农奴。——译注

艾布·阿塔希叶被认为是抒情诗特殊体裁“祖赫迪亚特”的主要奠基人之一。阿拉伯术语“祖赫迪亚特”(来源于“祖赫德”——克制、禁欲)仅仅部分表达了该体裁的内涵。阿拉伯人主要把感伤、悲哀以及笃信宗教性质的诗归入祖赫迪亚特体裁,这些诗包括世间一切皆如朝露的悲观思想,有时还包括对社会不公的批判。

艾布·阿塔希叶的一生相对平静。诗人生于库法附近的理发匠家庭,小时候从事陶器买卖。艾布·阿塔希叶很早就表现出来的诗歌才华得到普遍承认,而且他作为马赫迪、哈龙·阿尔-拉希德、阿明和麦蒙等哈里发的宫廷颂辞诗人,在巴格达度过了大半生。诗人对马赫迪哈里发妻子的近侍、女自由奴乌特巴的动人而不幸的爱情,给他带来许多痛苦,而且可能是诗人禁欲主义情绪的根源之一。

227·

艾布·阿塔希叶的诗歌充满宗教虔诚和对节制的号召,这一总的倾向赢得了致力于巩固哈里发政权威望的巴格达宫廷的嘉许。因此,尽管诗人对什叶派抱有同情之心,但他仍能博得宫廷的好感。

同时,正在对宗教和哲学进行探索的时代所固有的某些自由思想,也是艾布·阿塔希叶的世界观的特点。诗人遵循穆尔太齐赖派的观点,认为《古兰经》不是“自来就有的”,而是“创造出来的”,甚至从文学观点看,不见得是十分完善的作品,他有时甚至把自己的诗置于《古兰经》的某些苏拉之上。他并不认为神启是掌握真理知识的可靠手段,并主张在探索真理时,依靠自身的理性。

艾布·阿塔希叶的创作可分为两个阶段。在第一个阶段,他作为抒情诗人,全身心地讴歌自己的爱情经历。他那献给乌特巴的爱情诗非常优雅,与其前辈莪默·伊本·阿比·拉比亚的嘎扎勒诗不同,很纯真,没有一点轻言诳语。但是,他的怀疑论渐渐过渡到凄凉的悲观主义,而爱情抒情则被哲理沉思所代替。

祖赫迪亚特诗在诗人的作品中占据主要地位,这些诗有时就像披着文学外衣的宗教布道辞或关于人生意义及死亡的哲学沉思。在这种体裁方面,艾布·阿塔希叶是著名的阿拉伯诗人、哲学家麦阿里的先驱。

艾布·阿塔希叶和“革新”时期的其他诗人一样,也是诗歌形式的创新者。他奋起反对诗歌上的模仿作风,甚至不顾招致经院派语文学家对自己的愤恨,放弃传统的诗学规范,宣称他“超越任何格律”。他舍弃过分雕琢、华丽和矫揉造作的风格,力求诗体语言的大众化并避免仿古。

阿拔斯王朝时代的开始,不仅标志着诗歌性质的改变,而且标志着新散文体裁的出现。阿拉伯艺术散文的鼻祖是阿卜杜拉·伊本·穆格法

(724—759)。

伊本·穆格法生于伊朗一个信奉古波斯琐罗亚斯德教的家庭，在皈依伊斯兰教之前，他名叫鲁兹比赫。在那里，他接受了传统的琐罗亚斯德教的教育并获得波斯文化的基础知识。后来，在青年时代，他来到巴士拉，在这里他得以完成学业并接触到征服者的文化。他在伊朗和伊拉克许多城市中做过倭马亚王朝和阿拔斯王朝地方长官的秘书，不仅赢得好官员的名声，还获得作家的美誉。晚年，伊本·穆格法皈依了伊斯兰教。

伊本·穆格法的波斯人情感，他对阿拉伯征服者的表面恭顺、心怀敌意，以及他的“辛迪克”(自由思想的异端)名声，都被敌人用来大做文章，使他名誉扫地。这位作家终于在三十五岁那年被曼苏尔哈里发下令处死。

伊本·穆格法多才多艺。他以波斯语资料为依据，写了几篇有关国家制度和政治问题的论文，并从中古波斯语翻译出两篇醒世性质的论文。

伊本·穆格法因翻译印度的劝谕性动物故事集《五卷书》(波斯语和阿拉伯语译本名为《卡里来和笛木乃》)而被载入阿拉伯文学和世界文学史册。伊本·穆格法的译本的基础是这部印度小说集的中古波斯语译本(确切地说，是改编本)。《卡里来和笛木乃》这一书名之所以产生，是因为在译 ·228 成巴列维语(中古波斯语)，然后再译成阿拉伯语时将《五卷书》第一卷中的主人公——两只胡狼的名字(“卡拉塔卡和达马那卡”)错译而得名。《卡里



《卡里来和笛木乃》阿拉伯抄本之一页

来和笛木乃》的改编(阿拉伯化)很彻底,而且虽然该作品以印度故事集为基础,但《卡里来和笛木乃》在中世纪阿拉伯散文史上仍然占有显著的地位。正是借助伊本·穆格法的阿拉伯语手抄本,这部著作才流传到欧洲并进入其他穆斯林民族的文学。

伊本·穆格法不限于单纯地翻译《卡里来和笛木乃》。为了力求迎合穆斯林读者的口味,他对许多地方进行了改写,有些部分是他自己新写进去的,并恰到好处地加入阿拉伯谚语和《古兰经》的引文。

各种各样的文化影响在《卡里来和笛木乃》中交相辉映。印度范本的各种特点可以在广泛使用醒世寓言和"框架"结构中感觉得到,借助这种结构,整部作品和单独的篇章都是一篇框架小说。在情节发展的过程中,出现插入的短篇故事,这些故事同样又包含插入的新故事,如此继续下去。最后,还保留了印度生活的一些实例(例如,在有关伊莱德一章中的反婆罗门教主题),这证明作品来源于佛教或耆那教。《卡里来和笛木乃》首先是劝谕性作品。作家试图通过引人入胜的形式来阐述统治者对待亲信和臣民应有的行为规范,而且特别警告那些官居高位者不要过分轻信告密者,不要匆忙对被告者作出判决。作者用相当谨慎的方式说出自己的政治主张。据作者的想法,执政者应当是公正而仁慈的。他应当恪守诺言,不滥施狂怒。

《卡里来和笛木乃》确实堪称为东方智慧的宝库,它反映出东方和地中海沿岸各民族的伦理思想。勇敢、大度、责任感、忠于友谊、虔诚和克制——这就是作品中所颂扬的人的基本美德。就像在通常的"宝鉴"[①]中那样,《卡里来和笛木乃》中的道德规范不单是原则,还具有相当实用的性质。

《卡里来和笛木乃》的每一章都有一则框架寓言,用来诠释该章的主要思想。其中寓言的艺术特点各有差别:有一些缺乏情节变化,这些寓言故事的人物没有个性,其作用在于传播智慧(如猫头鹰与乌鸦一章中的寓言);另一些是有情节变化的趣味寓言,好像一幕短剧(狮子与公牛故事中的寓言),在这类寓言中,人物显得有个性,性格初具轮廓。

《卡里来和笛木乃》不是由印度经伊朗,走过复杂的道路到达阿拉伯人之手的唯一作品。萨珊王朝时期(六至七世纪),在伊朗用巴列维语(中古波斯语)进行改编的书面作品还有:描写瓦尔拉姆和约阿萨夫的佛教故事,《一千零一夜》的最初几个版本(关于这一点,见本书第三卷"阿拉伯文学"一章),后来成为《航海家辛德巴德的故事》核心内容的形形色色的游记小

---

① 古代和中世纪具有劝善和教谕性质的文学作品的名称。——译注

说，描写女人狡诈的《辛巴德之书》，《亚历山大的故事》等等。所有这些作品在八至九世纪都被译成阿拉伯语，并在阿拉伯土地上获得新生。

### 5. 九世纪的文学

由于经济发展水平各异、民族关系复杂，阿拔斯国家的组织结构非常不牢固。经过政治上相对稳定的短暂时期之后，被各省的分裂主义倾向侵蚀的哈里发国家从八世纪末开始解体，中央政权失去昔日的权威，各省份形成事实上独立的国家。马夫勒人对动摇哈里发国家的基础起到不小的推动作用，因为他们用舒毕思想破坏了征服者以往无可争议的权威，并把自己前伊斯兰时期的信仰要素注入伊斯兰教。

舒毕意识形态中的反贝都英情绪在阿拔斯王朝早期的文学中也有所反映；与此相反，在强大的中央集权帝国的支持者中，却增强了对古代阿拉伯诗歌传统的兴趣。前伊斯兰时期的诗歌此时被用作艺术和伦理典范的源泉，用以对抗前一时期诗人所具有的危机意识，乃至"犬儒主义"意识。执政的上流社会在阿拉伯贝都英人英雄的过去和古代文化中，寻求对昔日的征服者已削弱的道德和政治权威的支持。被前一时期革新派诗人推至次要地位的英雄主义情节，重新出现在九世纪诗人的诗歌中。九世纪的诗人用十分华丽的辞藻赞美哈里发和埃米尔，把贝都英人所有的传统美德都归在他们身上，歌颂其征服者祖先们英勇的过去，赞扬古老的部族法规和贝都英人的功勋。他们摒弃前辈诗人语言的灵活和随意，但同时又更加广泛地利用前者所开创的"新风格"的各种潜力。

· 229

显然九世纪阿拉伯诗歌不能仅仅划归为宫廷派的"古典主义"。除了忠于执政王朝的宫廷颂辞诗人成绩斐然之外，还有另一类诗人，他们的作品可以姑且称为"批判性的"。这些诗人生活很艰难，而且生命的结局往往非常悲惨。他们对当局和统治制度的仇视态度表现形式多种多样：或以宗教反对派（通常是什叶派）形式出现，或以个人名义攻击执政王朝，或干脆故意引人注意地赞美被伊斯兰化的民族文化传统和昔日的荣耀。

但是，无论诗人持何种社会立场，他们几乎都不越出传统规范诗学的框架，而仅仅以另一种方式利用传统体裁。在采用旧体裁的作品中，尤其在带有"官方"性质的颂辞中，诗人们都严守喀西达体的格式和古阿拉伯诗歌的其他必需要素。他们的创新之处在于，既不抛弃习惯的结构，也不抛弃传统的诗歌格律，不抛弃独韵诗，总之，不抛弃古代阿拉比亚业已形成、并在整个中世纪时期的阿拉伯诗歌中保留下来的一切东西，同时又允许自己对全部修辞格作某种革新，并用另一种词语来表现传统的诗歌题材。为恢

复古代传统，九世纪的诗人和散文学家们也扮演了语文学者、古代阿拉伯诗选的最早编者的角色（艾布·泰马姆、布赫图里），还扮演了阿拉伯修辞学理论家的角色（伊本·穆阿塔兹、贾希兹）。他们力图构造阿拉伯规范诗学的规律，因而终于形成了一套以古代诗人的作品为范例的诗歌法则。中世纪阿拉伯语文学家，虽然深感古代诗歌与八至九世纪诗歌之间的差异，但不敢承认新诗是同时代诗人的创作成就，并花费不少精力来证明所有“新的东西”都可以在古代诗人的诗歌中见到，因而是受传统尊崇的。

就连颂辞——受保守而凝固的传统束缚最厉害的体裁，在极富才华的诗人的创作中也有了新意。九世纪诗人为了发扬古老的传统，描绘出宏伟的交战画面、欢宴的场面，讲述爱情和恋爱的痛苦。他们用过分华丽，时而又过分夸张的手法来描绘伊拉克、叙利亚和帝国的其他省份的自然景色，使之远胜于前伊斯兰时期诗人的喀西达诗对大自然比较实事求是的描写。九世纪文学（无论是诗歌还是散文）引人注目的特点是对哲学和伦理问题的关注。艺术意识一旦用希腊哲学思想充实并受严格的希腊逻辑学熏陶，就很容易找到准确而精细的方式来表达复杂的思想。

从那时起，诗歌的品种越来越走向精英化，通向它的道路日益复杂，相当狭窄，只对那些经常参加有钱的庇护者沙龙中文学集会的行家和鉴赏家开放。会写诗是有教养者最重要的标志之一（如同唐代的中国和平安时代的日本那样），巴格达的显贵在即兴作诗和练习写诗的方面争奇斗艳。

艾布·泰马姆（805—840）是最大的宫廷颂辞派诗人。他出生于大马士革附近的希腊族基督徒家庭。但是，皈依伊斯兰教后，未来的诗人成为热心的穆斯林（其他宗教出身的人常有这种情况），甚至为自己虚构了一个纯贝都英人家谱。艾布·泰马姆在青年时代尝试过不少职业——做过工匠、卖水人等等。为了谋生，他从一处搬到另一处，到过叙利亚、埃及和伊拉克的许多大城市。艾布·泰马姆的最初几次作诗尝试均未成功，但后来被人发现，并应邀进入穆塔底特的宫廷，很快成为宫廷颂辞诗人。其诗歌的总倾向是迎合宫廷上层人士的口味。由于一位上层人士的请托，诗人被委任为摩苏尔地区的邮政局长，这说明他很受信任，因为该职务与搜集秘密情报有关。

艾布·泰马姆留下大量用各种形式的传统体裁写作的诗歌。同时，不仅有诗歌，还有他在编辑阿拉伯诗选方面的活动（就像日本的纪贯之等人一样）都给他带来很大的知名度，因为艾布·泰马姆在收集他人作品时所表现出来的兴趣，不亚于自己作诗。后来，中世纪阿拉伯语文学家以他为榜样编辑诗集和诗选，而且艾布·泰马姆的诗集无疑是他们的范本。

230 ·

从文学史角度看，艾布·泰马姆为我们留下的最有价值的诗选可算是

著名的《坚贞诗集》，这部作品分十节，收集了数百年间阿拉伯诗人的优秀之作。《坚贞诗集》以首节的题名作为书名，该节汇集了描写贝都英人英雄的勇敢和作战英武的诗作。

在自己所作的诗歌中，艾布·泰马姆也表现为古代阿拉伯诗歌传统的继承者。他的绝大多数诗篇都是奉献给哈里发国家显贵们的颂辞，诗人在这些颂辞中按照体裁的模式，把阿拉伯贝都英人的传统美德，诸如出身高贵、勇敢、慷慨大度，都加到被歌颂者身上，溢美之词无以复加。

尽管艾布·泰马姆热衷于传统，但他还是对那些被模仿诗人的颂辞变为死板模式的大量贝都英人形象进行了明显的创新。难怪中世纪许多语文学家无视其“古典主义”风格，而认为他是“新风格”的奠基人之一。

艾布·泰马姆的诅咒辞和挽诗同样具有传统性。他在希贾体中往往攻击自己的竞争者——比他更幸运的诗人，以及漠视其颂辞或对其颂辞褒奖不够慷慨的达官贵人。在尊他人之命而写的哀诗中，诗人利用现成的刻板模式赞美死者的优点；而诗人为亡故亲人所写的哀诗则生动得多，给人印象深刻。如他为儿子夭折所作的哀诗就感人肺腑并富有表达力——从中可以感到发自内心的悲痛。

同时代人特别看重艾布·泰马姆的英雄诗。诗人写了不少诗句歌颂阿拉伯穆斯林士兵作战英勇，他描写了反拜占庭的远征、战役、围攻要塞等等。艾布·泰马姆的英雄诗虽然有某种程度的过甚其词，但不能否定他对战事的描写非常生动，比喻鲜明而出人意料。艾布·泰马姆尤其因自己的格言而闻名，这些格言使他成为穆太奈比和麦阿里哲理抒情诗的先驱。他的篇幅不大的沉思体韵文箴言可能比他那些难懂而往往冗长的颂辞更具诗歌价值。

艾布·泰马姆的学生布赫图里（820—897）在中世纪阿拉伯人中名气也不小。像他的老师一样，布赫图里也是阿拔斯王朝哈里发的宫廷颂辞诗人，他在自己的颂辞中严格遵守阿拉伯古诗的规范。其颂辞中最好的东西是五光十色、充满复杂隐喻和拟人手法的大自然画面，是对建筑设施、埃米尔和哈里发王宫的描写，就精确性和直观性而言，都不亚于该体裁的古代杰作。布赫图里以艾布·泰马姆为榜样，编纂了同样被称为《坚贞诗集》的阿拉伯诗选，也像艾布·泰马姆的诗选一样成为最重要的阿拉伯古诗资源，供后世之用。

“批判的”诗歌中最耀眼的人物是讽刺诗人伊本·阿尔-鲁米（836—896）。伊本·阿尔-鲁米受过非正统的传统教育（他的父亲是希腊人，母亲是波斯人），是虔诚的什叶派穆斯林，并敌视执政的阿拔斯王朝。伊本·阿尔-鲁米对穆尔太齐赖派神学（伊斯兰教中的唯理论派）的热衷及其政治观

点阻断了他通向宫廷官职的道路，并使他在当权者眼中成为危险的异端分子。诗人对阿拉伯世袭贵族的仇视以及辛辣刻薄的讽刺诗使他付出了生命代价：伊本·阿尔-鲁米被穆塔底特哈里发的大臣下令毒死。

诗人在讽刺作品中嘲笑具体的人物以及诸如吝啬、虚伪、嫉妒、背信弃义的恶习。除讽刺性体裁外，诗人还作为风景抒情诗大师而闻名。他的处世态度并不协调，从他的诗中可以感到诗人内心的紧张，这是他与周围环境极度格格不入的结果。对诗人而言，唯有大自然才是英明而善良的环境，他可以从中得到慰藉与和谐。伊本·阿尔-鲁米把大自然当作一种有意识的力量来领悟，他像古代大师们一样，广泛使用了比喻、拟人、心理对比。

九世纪文学发展进程中地位有些独特的是著名的诗人和语文学理论家、"一日哈里发"伊本·穆阿塔兹(861—908)。诗人是阿拔斯王朝第十三代哈里发穆阿塔兹的儿子，他受过良好的语文学教育，而且一生都在宫廷中度过。在穆克塔菲哈里发死后的动乱时期，他卷入宫廷阴谋活动，参与夺权斗争，于908年12月17日坐了一天的哈里发王位，但在第二天就被对手推翻，并很快就被处死。

231·

由于身处高位，伊本·穆阿塔兹不必对权贵阿谀奉承和央求施舍。他不写颂辞，这是一位高雅的艺术至上主义者，他不像职业宫廷诗人，而比他们有更多的独立性来选择诗歌的题材。

伊本·穆阿塔兹的作品种类很多，几乎涉及中世纪所有的体裁。此外，出自他手笔的还有一部大型的叙事诗，属于阿拉伯文学中为数不多的非经典体裁的范例之一，其中叙述了作为诗人的亲人和保护者的穆塔底特哈里发制服不听命令的宫廷卫队的故事。但伊本·穆阿塔兹诗歌的主要题材是宴会享乐、大自然和爱情。他的诗基本上是传统的，诗中所表现的生活似乎具有象征性，人物形象程式化。这些形象都严格服从诗歌典范的要求，服从体裁的要求，往往是对传统诗歌人物的加工改造，有时与原来的对象有少许对照。但是，诗人有时也会破除文学陈规，并采用生活经验所提供的形象。此时在他的诗歌画面中就平添进一连串现实成分：具有代表性的细节、细腻的描写、婀娜多姿的富有诗意的形象。诗中描写的内容与现实生活接近了，人物形象的画廊得以大大扩充，但是，这一切丝毫不会导致诗歌典范被废弃，而仅仅是使其进一步得到加工和丰富。与此同时，不久前出现的那些体裁(如哈姆里亚特——祝酒诗)则自然地摆脱了传统影响的束缚，显得更为自由。

伊本·穆阿塔兹还是阿拉伯文学领域的理论家，是阿拉伯修辞理论史上首批著作之一——《论新体诗》的作者。在这部著作中，他试图把阿拉伯诗歌的修辞格和其他形象手段系统化，并为之制定相应的术语。

阿拉伯著名的散文学家和文学批评家、穆尔太齐赖派活动家之一贾希兹在九世纪文坛上占有主导地位。

艾布·奥斯曼·伊本-巴哈尔(775—868)(外号贾希兹,意为“突眼”),生于巴士拉。早年时期,未来的作家就已加入清真寺派(即集结在巴士拉大清真寺周围的文学家、学者)的圈子。后来贾希兹辗转至巴格达,在那里继续研究数学和神学、语言学和医学,同时特别重视对希腊哲学的研究。也就在巴格达,他开始了自己的文学创作活动。有关天才文学家贾希兹的传闻一直传到麦蒙哈里发那里,麦蒙命令他撰写一篇论述阿拉伯政权合法性的论文,并委任他为自己文书院的官员以完成此项工作。

贾希兹那种外交官式的分寸感、开朗的性格、机智和博学,乃至对阿拉伯派的热忱和对马夫勒人的厌恶,都有助于他在不同的哈里发和大臣掌权时期的宫廷中获得成功。在生命的最后时期,由于穆尔太齐赖派彻底丧失在穆斯林神学中的领导地位,贾希兹不得不离开巴格达,回到巴士拉,并在那里度过垂暮之年。

贾希兹是百科知识型的人物。他写有将近两百部作品,几乎涉及当时的所有科学领域。他的文学评论作品中最有价值的是修辞学论著《修辞和阐释》。该书收集了阿拉伯诗歌、散文和演讲艺术的范例,它们都穿插着作者的评论意见以及对不同文学问题的见解。

流传至今的贾希兹的文学作品有:讽刺作品《方圆书》,作家以自己的主要敌人某公艾哈迈德为靶子,嘲笑了经院神学及其宗教偏执性和落后性;《动物书》,这是早期“阿达布”(引人入胜的一般教育读物,介于科普、劝善和文艺作品之间)作品之一;还有《吝人传》,这是一部最有文学价值的作品。《吝人传》是前后不连贯的集子,包括阐述吝啬与慷慨的书信体作品,描写吝人及其言行的故事和笑话。故事的主人公往往是伊朗人——霍拉桑省和中亚城市梅尔夫(霍拉桑的中心)的居民,还有巴士拉居民,他们多半为多民族的什叶派穆斯林,几乎总是反对巴格达当局。这部作品是为了驳斥舒毕意识形态的代表人物(主要是波斯人)而作的,因为这些人认为阿拉伯人的传统美德——贝都英人的无比慷慨,只不过是野蛮和盲目浪费的表现。《吝人传》是讽刺性作品,通过作品中的一个个故事,在读者面前展示了一系列属于不同社会集团的典型人物:商人和农夫、学者和神学家,以及骗子和乞丐等失去社会地位的人。贾希兹在剖析吝啬鬼的行为、动机及其论据时,显示出他对人的本性有非常精辟的见解,他认为,理性往往只是心的“奴仆”。在作为该书绪论的一封信中,贾希兹答应要用令人捧腹的故事和“吝啬鬼千奇百怪的论据”来供读者消遣。确实,《吝人传》中的大多数事件,嘲笑的与其说是吝啬这种行为本身,不如说是吝啬鬼的逻辑、他们的

· 232

“论据和论断”。这是作品中最有趣的地方。在这里，吝啬鬼挖空心思的诡辩，用摘句和引文组织起来的啰里啰嗦的荒谬论断，成为滑稽可笑的基础。在吝啬鬼形象的塑造方面，贾希兹表现出极大的耐心和创造才能。这种对诡辩术的兴趣以及对人的动机的分析能力等，都表现出这位穆尔太齐赖派唯理论者具有高度的思维素养和对理论思考的偏好。

贾希兹在阿拉伯散文史上发挥了杰出的作用：在阿拉伯文学史上第一次出现了用现代题材写作的散文家，他的作品中包含了对风俗的讽刺性描写。他的学术著作和“阿达布”作品的叙事引人入胜，选题多样而新奇，这都使他在社会各阶层中享有盛誉。其叙事手法如此引人入胜，以致后来许多学者和文学家——伊本·库泰巴（828—889）、伊本·阿卜杜·拉比（860—940）、阿斯·苏米（卒于946年）、阿斯·萨阿利比（961—1038）、卡兹维尼（卒于1283年）、阿德·达米里（1349—1405）等等，都采用了这种手法及其结构和修辞特点。

### 6. 十至十二世纪的文学

到十世纪，巴格达的哈里发们的昔日强盛失去了最后的光辉。哈里发国家的崩溃对文学界非常有利，从十世纪到十二世纪这段时间，成为文学发展中最有成果的时期之一。随着宗教分化运动和异端学说的发展，意识形态各领域中的斗争有所加剧，从而推动形形色色的精神活动得以发展。各个小公国的执政者们彼此钩心斗角，极力想在所有的文化领域压倒对方，因而纷纷吸引学者和诗人投向自己的怀抱并予以慷慨嘉奖。十世纪初，巴格达、哈姆丹尼王朝的首都阿勒颇，以及大马士革、北非和安达卢西亚的一些大城市等文化中心，比其他地方更加闻名。

十至十二世纪阿拉伯文学的繁荣昌盛与哈里发国家文化的多民族性密切相关。这个时期的文学是用阿拉伯语书写的许多民族的精神活动的结果。这种文学似乎集中了哈里发国家不同民族许多代人创造出来的所有优秀的东西。繁荣时期阿拉伯文学思想的多样性与深刻性及其形式多样的原因，就在于进行了这样的综合。与此同时，这一时期（尤其从十一世纪开始）的文学已经出现某些停滞的特征。不断增长的不容异见之风开始逐渐窒息自由思想。保守主义在艺术形式方面产生作用。苛刻的标准阻碍着文学的发展。如果说在阿拉伯诗歌繁荣时期，经典被看作为美学标准的体现，并且在每一部新作品之中它会按艺术创作规则重新直观地再现出来，那么随着时间的推移，经典对诗人来说就开始仅仅作为一种用苛刻的标准美学规则来束缚其创作能力的范例，并且退化成限制创作者自由、批量生

产、刻意模仿和拟古的规章。修辞上的刻板程式越来越起作用。形式主义的巧妙手法和高超的“写诗”技巧时而获得独立自在的意义。语文学知识和职业化的技能在文艺作品创作中逐渐发挥决定性作用。

这一时期出现了中世纪阿拉伯最大的诗人的作品。十至十二世纪的诗歌繁荣伴随着艺术散文的发展。

艾布·泰伊卜·穆太奈比(915—965)生于库法的贫苦家庭,是南阿拉比亚贝都英人的后裔。925年,未来的诗人不得不随父母逃离库法,投奔在叙利亚的贝都英人,他在他们中间生活过两年左右。在游牧民族中的生活很大程度上决定了诗人未来的社会理想、政治和艺术爱好,同时还给他的世界观打上了烙印。诗人对贝部英人的性格情有独钟,并用阿拉伯古典语言知识充实自己,这种语言在贝都英人中间保存得比大城市好,因为大城市的居民说的都是地方方言。



933年,诗人先后在库法和叙利亚的贝都英人中间布道。据阿拉伯传记作者证实,这种布道成了诗人得到“穆太奈比”(冒充先知、伪先知)这一绰号的原因,而他则因此闻名,直至今日。由于冒充先知进行布道并唆使贝都英人叛乱,诗人甚至坐过两年监狱。

诗人创作的第一个时期历时二十年(928—948),其时他生活在叙利亚。因此,这一时期的诗集得名《叙利亚集》(《沙米亚特》)。

从穆太奈比的早期诗歌中可以感觉到动乱时代的强烈影响。诗人时而以徒具虚名的布道者身份出现,俨然是一位新宗教的创始人,号召游牧民族为不甚明确的什叶派理想奋而起义;时而以贝都英人世界观的表达者身份出现,准备领导游牧民族进行抢掠性袭击。这一时期的诗歌具有英雄主义性质:其中毫无节制的自吹自擂和对自身的勇敢的赞美,与描写战斗以及战斗英雄交织在一起,而这些英雄总是诗人本身。在这一时期末,由于受到挫折和失望情绪的影响,诗人首次表现出忧郁的调子,这种调子后来在其诗作中竟变得如此常见。

948年,诗人辗转来到阿勒颇,来到哈姆丹尼王朝执政者赛义夫·达乌利的宫廷。这位统治者当时庇护过许多文学家和学者。穆太奈比的第二个创作时期(948—957)在这里开始。据传记作者证实,诗人曾作为赛义夫·达乌利的密友伴随他远征拜占庭并反对贝都英游牧民族。诗人在这个时期写的诗作(《赛义夫集》——《赛义菲亚特》),占其诗集的三分之一以上。诗人在这些作品中表现得完全像一个宫廷颂辞诗人。

在赛义夫·达乌利的宫中,诗人不得不经常与自己思想上的敌人和文学界的对手(其中包括著名的诗人艾布·菲拉斯)进行斗争。穆太奈比对宫中那些不怀好意者的愤恨终于酿成与其中一人的直接冲突,冲突的结果

是穆太奈比被迫离开阿勒颇。诗人来到埃及，投向伊赫什迪德王朝统治者黑人宦官卡富尔的宫廷，卡富尔因叙利亚而与哈姆丹尼王朝明争暗斗。

来到埃及后，穆太奈比开始了第三个创作时期（957—962）。在卡富尔身边，诗人担当宫廷颂辞诗人的角色，并千方百计地巴结自己并不喜欢的庇护人。但不久穆太奈比就对他感到失望，于是偷偷逃离埃及，并写了几首攻击卡富尔的用词恶毒的诅咒诗。

在生命的最后几年（962—965），他浪迹伊拉克和伊朗。诗人两次在巴格达停留，到过阿拉占（伊朗南部），最后到达设拉子，在阿杜德·达乌利身边，给他当了大约半年的宫廷颂辞诗人。对故乡伊拉克的思念迫使诗人离开设拉子，并于965年9月在回巴格达的途中被一个人打死，因为穆太奈比曾在自己的一首诗中嘲笑过那人的姐妹。

穆太奈比的作品是阿拉伯颂诗的顶峰。诗人在自己的喀西达诗中以高超的技巧把颂扬部分同对自己的优点的赞美融为一体，把对交战场面绘声绘色的描写同对被颂扬者对他的漠不关心的埋怨和请赏的要求结合起来。古代喀西达诗中的传统形象与新体诗中极其复杂的修辞格有机地交织在一起，在运用这些修辞格时，诗人表现出无穷的创造力和想象力。

穆太奈比对自己的个人优点评价很高，其中包括作战英勇和诗歌才能。从表现出来的鲜明个性特点来看，诗人穆太奈比成熟的作品总体上都是典型的悲观主题：孤独，在当时社会上和社会意识中找不到自己的位置。

在穆太奈比的喀西达诗中占有特殊地位的是无数以格言诗形式出现的哲理抒情插叙。中世纪阿拉伯诗学特有的拜特偶句自身意义上的独立性，促使上述插叙具有格言性质，这种独立性限制了诗歌的创作范围，并迫使诗人尽可能简洁地表达自己的思想、处世秘诀的真谛或确立道德基准。穆太奈比的格言充满悲观情绪，并反映出诗人的失落感，这是因为他意识到曾经吸引他的社会理想已经无法实现，他的个人目标也无法达到。

234·

喀西达诗中对会战与远征的史诗般的描写也非常精彩，充满非同寻常的明喻和隐喻。穆太奈比特别擅长使用中世纪诗人惯用的相反概念对比法。对比的效果是通过将一对意思相互对立、诗行结构对称的句子结合起来获得的。把对照和反义词用作诗歌语言的辞格，使其喀西达诗行完整、简练，富有表现力。有时，穆太奈比用别出心裁的双关语把反义词结构弄得很复杂，这使他的诗歌过分奇巧，甚至过于铺张。

一百年后成为阿拉伯诗歌主要特征的语言臃肿现象，在他的某些喀西达诗中已经初露端倪。诗人经常沉浸于虚拟的雄辩之中，热衷于双关语和模棱两可的话。

与阿勒颇的哈姆丹尼文学圈子有关的还有穆太奈比的对手艾布·菲拉

斯(932—967)的创作活动。艾布·菲拉斯是赛义夫·达乌利的堂弟和教养者,是这位埃米尔的亲信,埃米尔曾委任他为与拜占庭交界处的满比季要塞的长官。诗人的命运很悲惨,他被拜占庭人俘虏,在那里度过了七年左右,回到阿勒颇后在试图夺取公国政权的战斗中被打死。

艾布·菲拉斯的诗歌主题是骑士(他和他的哈姆丹尼族亲属)的英勇精神和爱情。在同时代人中特别有名的是他在拜占庭被俘期间写的诗《拜占庭诗》(《鲁米亚特》)。他在诗中抱怨命运,恳求兄长不要轻信敌人的诽谤,快把他从战俘中赎回;他回忆往日的自由并用亲切和劝慰的话寄语远方的母亲。中世纪批评家们高度评价艾布·菲拉斯的真诚,以及他长于表达自己极其细腻的感受和感情的本领。

属于哈姆丹尼圈子的还有一位叙利亚人阿斯·萨纳乌巴里(卒于945年),他作为歌唱大自然的歌手被载入诗歌史册。阿斯·萨纳乌巴里在描写故乡叙利亚的大自然、花园与公园、风景如画的池塘和小溪、"阳光明媚的"春天和慷慨大度的秋天时,运用了"新"风格的复杂辞格。

在巴格达众多同时代的宫廷颂辞诗人中引人注目的是诗人、语文学家和穆斯林法学家阿什·沙里夫·阿尔·拉迪(970—1016)。给诗人带来诗歌荣誉的主要是他在朝觐时写的《汉志诗》组诗中的爱情诗。在这些诗里,爱情抒情诗的古阿拉伯传统题材被这位有文化素养的市民写得委婉细腻、缠绵悱恻。他不仅写过世俗哀诗和献给什叶派苦行者的宗教哀诗,还写过颂辞。他也因为替第四代"虔敬的"哈里发阿里编纂言论集而被载入阿拉伯文学史册,而且我们有充分理由可以相信,他作为虔诚的什叶派穆斯林,亲自为这本集子创作了许多内容。

在繁荣时代的内容丰富的文坛上,占有特殊地位的还有著名的诗人、哲学家艾布·阿拉-麦阿里(973—1057)。他的作品不仅是中世纪阿拉伯诗歌的顶峰之一,而且是哈里发国家复杂的、五彩缤纷的精神文化特殊的综合体。在他的观点中,古希腊罗马的思想、穆斯林唯理性主义学说、伊斯兰什叶派的宗教的哲学学说和穆斯林的正统信仰,全都复杂地交织在一起。阿拉伯哲理抒情诗经历了前伊斯兰时期诗人的悲观主义格言、艾布·阿塔希叶的哀诗,一直到穆太奈比颂辞对人生虚幻的沉思这样的漫长道路。麦阿里的作品在这一过程中一直处于顶峰。

麦阿里生于麦阿拉特·安·胡曼镇(叙利亚)的穆斯林神职人员家庭。从小失明的他一直在研究哲学、神学和穆斯林法规、阿拉伯语语法、古诗和其他学科,也就是说,他掌握了当时一个有教养的穆斯林必须具备的所有综合性知识,因此他的作品满是渊博的学识和古代阿拉伯传说、《古兰经》

和《哈底斯[①]》中的典故。这位天才的盲人以"双重监狱的囚徒"(失明和自愿坐牢)的身份度过了大半生,因此他的景仰者和学生纷纷从穆斯林世界各地来到他家中,而许多有文化素养的人则与他通信联络。

除两部诗集外,麦阿里还有许多涉及各种知识领域的科学论著和科学文学性质的书信体作品。可惜的是,保存下来的并不多。最有价值的是 235 · 《宽恕书》,其中情节的某些特点犹如中世纪欧洲文学的幽灵书。《宽恕书》是作者于 1033 年给神学家和文学家伊本·格利哈的回信,后者的信从正统观点出发,就教义问题发表自己的观点,攻击异端分子,并企图证明任何反宗教的过失,无论在生前还是在彼岸世界都必然要遭到惩罚。

《宽恕书》一开头就针对伊本·格利哈写了一连串冷嘲热讽的恭维话,说他"虔诚"、"与神亲近"。接下去就讲述伊本·格利哈游冥府的故事,并在逐字理解《古兰经》原文的基础上讽刺性地描写了天堂生活。原来,伊本·格利哈死而复生之后,来到"惩罚谷",长期备受酷热和口渴之苦,等待对自己命运的裁决。在生前他就准备好了能证明自己行善的资料,到天堂大门口之后,他推开饱受折磨的芸芸众生,把赞美诗献给天堂卫士里德万。

伊本·格利哈依次与先知的叔叔哈姆扎、堂弟阿里,最后与穆罕默德本人进行谈判,但是先知要求他提供一份能证明其悔过并得到免罪证的文件。由此可见,天堂里的风俗与诗人当时的社会风气惊人地相似。最后,拖延了很长时间,伊本·格利哈终于从一本《大诗集》里寻得一份忏悔证明,并由穆罕默德盖上自己的印章,才算得到他的宽恕。

麦阿里描写伊本·格利哈在天堂的情景时,更加毫不留情地嘲弄传统的《古兰经》概念。天堂如同人间一样,触目可及不公平现象,人们"因疏忽大意"来到这里,而另一些人则因特定的条件才允许放行。例如,根据"今生不弃酒,来世无酒饮"的圣训,前伊斯兰时期的颂酒诗人阿里-艾厄沙在天堂里只能领取蜂蜜,而天堂里所有其他居民都能"大罐大罐地从天泉舀取掺入蜂蜜的美酒"。伊本·格利哈在天堂里遇见前伊斯兰时期的许多诗人,而且他们全都得到了宽恕,并且都是遵照《古兰经》或圣训的某些指示来到天堂的。麦阿里灵活地运用上述书中的许多引文和语法推理来点缀原文,由此给人造成一种似乎文章既有严格的经院色彩,又有绝对正统性的幻觉。

像《神曲》的主角一样,伊本·格利哈还漫游了地府,在那里与恶魔易不劣厮交谈。易不劣厮向他提出许多刻毒的问题,间接批判了《古兰经》中有

① 一译"圣训",指穆罕默德的言行录。——译注

关阴间的概念。

可见,《宽恕书》不仅是对传统的穆斯林阴间观念的妙趣横生的讽刺模仿作品,而且是对那些指望靠自己“虔诚的”诗作进入天堂的宫廷颂辞诗人和伪君子进行嘲弄的作品。麦阿里指出,穆斯林传统神学家在逐字逐句解释《古兰经》经文时,杜撰了死后进入天堂这一荒谬而自相矛盾的传说,他们把天堂想象成无限制地完全满足自己尘世贪欲的地方。麦阿里在“发展”他们学说的同时,演示了这一学说的荒谬性。

像任何有宗教信仰的穆斯林一样,麦阿里并不怀疑伊斯兰教的基本教义,但作为一位有教养的唯理论哲学家和怀疑论思想家,他讥笑死者复活、阴间生活等传统观念,反对前定论的学说,宣布理性是真理的唯一标准,认为可以对《古兰经》的观点进行寓意解释。

在驳斥伊本·格利哈对巴沙尔·伊本·布尔德、伊本·阿尔-鲁米、穆太奈比、哈拉基、伊本·阿尔-拉旺迪及其他诗人和哲学家的指责时,他指出,在正统神学家视为邪说的地方,应当看到这只是诗人的手法而已。麦阿里捍卫了文学家思想自由的权利。

麦阿里的诗作被收入两部诗集:《燧火》和《无需守律的律诗》(或简称《鲁祖米亚特》)。青年时代的诗集《燧火》(颂辞、哀诗、自我赞美诗)还具有传统性,从中可以明显地感觉出诗人受到穆太奈比和古典时期其他诗人的影响。献给官方人士的颂辞带有学究的痕迹,但是其中的形象已经具备他后来所有诗作都带有的鲜明性。在自我赞美诗中,诗人按传统方式赞扬了自己的家族和自己个人的高尚品德。哀诗(为母亲和几位友人逝世而作)的哲理性很强,包含对人的命运的悲哀思考。

麦阿里在哲理性和诗意方面最成熟的诗作被收入《无需守律的律诗》,它确实是阿拉伯哲理抒情诗的顶峰。对诗集的书名可有两种解释:有些评论家认为,作者的意思是诗中所表达的思想对他来说是必需的,而对别人而言则是不必要的;另一些评论家则把书名解释为诗集中采用了阿拉伯古典诗歌中不需要的双重韵。 ·236

麦阿里关心的问题涉及面很广,种类很多,但在其抒情诗中占支配地位的问题是:社会的不公、个人及全社会的无道德、邪恶与痛苦这不可克服的生活法则、生与死的奥秘。麦阿里深思熟虑过的每一行哲理抒情诗都渗透着紧张的悲剧成分,其思想充满令人痛苦的争议问题。在他的意识中,对世界的愤怒、蔑视和对人的爱这两者兼而有之,揭露转为同情,厌世变成热忱呼吁公正和保护受侮辱和失去生计者,试图用纯理性主义来理解现实世界秩序也被混乱主宰一切的感觉所替代,而所有的精神探索亦总是伴随着怀疑。生命在诗人看来像一连串无穷无尽的痛苦。与神的普善精神不相容

的人世邪恶的思想，始终萦绕在他的心头，有时转化为对神所创造的世界秩序的批判。

如果上天确实要惩罚人，
无法逃避惩罚的是恶人。

世上许多先知我们见过，
试图拯救人们免遭恶果。

而他们全都离去，我们却灾难依旧，
我们有病的灵魂如今已无法治救。

在思考善与恶、人的道德责任、真正的信仰、生与死的奥秘这些“人生的主要问题”时，诗人仿佛逐一查看各种不同学说，没有把任何一种绝对化，全都经过理性和怀疑的检验。作为受过虔诚教育的穆斯林，麦阿里有时采用自由思想的极端形式，因此甚至还得到了“辛迪克”（异端）的绰号。他的抒情哲理沉思充满对社会道德状况的极端不满，以及处于敌对世界中的人的孤独感。但是诗人认为只有内心的完善、为人们服务、非暴力才是真理。双目失明的诗人作为爱好自由者和怀疑论者，却能英明地体悟到混乱时期悲惨的社会经验及中世纪意识的普遍危机。

麦阿里的诗体风格传达出他的思想的紧张活动，他的每一行诗都是完美的格言。诗人喜欢把对立的概念联结起来：生与死，欢乐与痛苦，青年与老年等等。在一行诗中，相互对立的一组概念互相冲突，想象力从一个概念运动到与它对立的概念，而且诗行的独特对称似乎把互不相容的因素结合在一起，使之成为一个统一和谐的整体。

麦阿里天赋极高，这是不容置疑的。这位诗人和哲学家所起的作用非常之大，因为他终结了阿拉伯古典文学发展时期，并在自己的作品中综合了中世纪阿拉伯各种复杂而缤纷的文化要素。麦阿里的意义远远超出阿拉伯文化的范畴。早在十一世纪，诗人就在自己的哲理抒情诗和散文中开始探讨世界观和伦理学问题，这些问题在此后许多世纪中都一直激动着人心。

十至十二世纪，阿拉伯诗歌的繁荣伴随着散文的发展，如阿拉伯劝谕文学“阿达布”、公文及科学论著（里萨尔）、民间文学中的市民短篇小说、长篇历史小说（有关民间小说，请参阅本书第三卷）。当时的散文作品，尤其是公函和私人信件，大部分是用押韵和有节奏的散文写成的，往往极为讲究。十世纪产生了一种独特的体裁——玛卡梅体，这是一种描写流浪汉的短篇

小说，讽刺性地刻画中世纪城市的习俗。该体裁的大师们所写的有韵散文特别精致，充满阿拉伯演说术的复杂辞格，因而把他们的听众局限于文学行家们的狭小圈子里。

古代阿拉伯人用“玛卡姆”或“玛卡梅”一词来表示部族聚会的场所，也表示在部族会议上的交谈。哈里发国家成立后，这一词语开始被用来称呼哈里发和埃米尔圈子里的谈话，也用来称呼富有而著名的学术和艺术庇护人之间的文学集会。随着时间的推移，这个词的含义发生了变化，到十世纪前夕，这一专名被固定用于文学界非常流行、极为考究的描写流浪汉的短篇小说体裁。

玛卡梅体的主人公是有文化素养的流浪者，他们游荡在哈里发国家的各城市间，并用狡猾的手段谋生，在施诡计时，他们表现出非凡的机智和文学天赋。这类角色的生活基础是遍布中世纪各城市的贫穷文学家的形象，有关其欺诈勾当和机敏的趣闻轶事不计其数。

流传至今的最早的玛卡梅作品出自巴迪·阿兹·扎曼·阿里-哈曼达尼(970—1007)之手。他亲自认定自己曾写过近四百篇玛卡梅作品，其中保存下来的仅有五十一篇。他的玛卡梅作品中的主人公是一个名叫艾布·法特赫·伊斯坎达拉尼的人物。这是个灵活、精干、厚颜无耻但又无忧无虑的流浪汉。他从一则故事转到另一则故事，不断变换职业，用狡猾的，有时甚至是欺骗的手段谋生。玛卡梅中的另一个人物是商人伊萨·伊本·希沙姆，他的商业活动和遭际使之与哈里发国家的各个城市发生联系，哈曼达尼的玛卡梅中的叙述正是通过他的口展开的。 ·237

每个短篇故事(玛卡梅)之间没有统一的情节——它们仅靠主人公个人联结在一起，主人公在每个故事的某个阶段必然会出现，并会以一个新的骗人勾当使读者大吃一惊。

在每一个这样的故事中，艾布·法特赫都有自己独特的面貌：他时而是演说家，身穿戎装，号召虔诚的教徒起来投入与拜占庭的斗争，时而是魔术师，使人相信他能起死回生、找到失物，时而是强讨索要的叫花子，时而是市场上的司书，时而是领导穆斯林祈祷的伊玛目，时而又是号召人们节欲的云游四方的苦行僧。化装与服饰将艾布·法特赫打扮得无法辨认，而只有他的随机应变和惊人的文学天赋才使这个骗子露出他的真面目。

虽然主人公的冒险行为并非总能取得成功，但快乐的乞丐并不气馁。在任何时候，他都是精神饱满，乐观豁达。他说：“命运是虚假的幻影。你要像它那样旋转，转啊转”，“有时命运使我遭受灾祸，有时我的勃勃生气帮助我战胜它”。

就内容而言，哈曼达尼的玛卡梅不是同一类型的。有些作品是取自中

世纪城市生活的风俗画面，另一些则因诗人杜尔·鲁马或政治活动家赛义夫·达乌利这类人物的出现，仿佛具有历史性质。这些作品首先使人感到的是，作者力图用能证明乞丐和流浪者手法惊人娴熟的趣事来供读者解闷或逗读者高兴，同时又展示作者的文学技巧。

玛卡梅体在著名修辞学家哈里里（1054—1122）的作品中得到进一步发展。他作为古典阿拉伯语的爱好者和行家，坚决反对背离古典语言规范而偏向活语言的任何倾向。有好几部语文学著作出于他的手笔，他在这些作品中猛烈抨击了一些在作品中使用口语形式和短语的作家。



哈里里作品的插图 阿拉伯语抄本

哈里里创作了五十篇玛卡梅，作者把它们结为集子，奉献给哈里发穆斯塔尔希德的一位大臣。哈里里模仿哈曼达尼，在自己的玛卡梅故事中塑造了来自萨鲁季（美索不达米亚北部城市）的艾布·宰德作主人公。这是个受过教育、精明强干的乞丐流浪汉。哈里里的玛卡梅中的故事也是由一位旅行家、商人哈里斯·伊本·哈马姆之口讲出的，此人从一个城市到另一个城市，始终是主人公所有勾当的目击者。在每个城市里，命运总使他与艾布·宰德相遇，而宰德也总是以不同的面貌出现在不同的地方，并在自己的勾当中显示其智慧，炉火纯青地掌握阿拉伯标准语言和即兴作诗的才能。

哈里里的玛卡梅中的主人公形象艾布·宰德与哈曼达尼的玛卡梅中的主人公艾布·法特赫非常相似，仿佛是该形象的进一步发展。艾布·宰德是个狡猾的骗子，他的品格既狡猾又善良，既恬不知耻又舍己为人。他每一次都以新的面貌出现在不同人群中，讲述自己臆造出来的离奇经历，用花言巧语吸引听众，然后让他们供自己吃饱喝足，并凑足一笔数目不大的钱，到另一个城市去，而到了那里他又故伎重演。艾布·宰德对自己不依靠他人生存的独立地位评价很高。“在我的眼中，终生贫穷，云游四方，这是最好的职务，担任这种职务虽然会带来种种不便，但无论我们居于怎样

238·

的高位，都注定要忍受别人的傲慢与非难。”

玛卡梅故事的作者对其主人公——机智的流浪诗人——的态度，是借助商人讲故事的方式表达出来的。尽管艾布·宰德不止一次地成功戏弄了伊本·哈马姆，但讲故事人不仅没有对他怀有敌意，相反，在谈到他时总带有明显的同情。艾布·宰德的生活能力、随机应变、文化素养和机智，都令人赞叹，他的不体面行为，甚至诈骗伎俩，仅仅得到善意的责备而已。我们在玛卡梅中既找不到令人生厌的说教，也找不到劝善训诫。善于捕捉任何机会的精明的流浪者典型，是在阿拉伯穆斯林城市生活的气氛中培养出来的。从作者对主人公的态度可以感觉到，欣赏个人因素以及人的本性所具有的丰富才能，这对于欧洲文艺复兴之前发达的中世纪文化来说是具有代表性的。

十一至十二世纪十字军对哈里发国家疆土的入侵，在战争席卷地区的居民身上并非了无痕迹。西欧与阿拉伯穆斯林东方在历史上第一次紧密的接触，创造了广泛的文化交流的机会。同时，十字军国家的建立，有助于卷入战争的叙利亚、巴勒斯坦和埃及的穆斯林公社在十二世纪中期实现闻名于世的联合。

这一时期，在阿尤布王朝统治的埃及出现了英雄浪漫史诗，它们往往被称为民间长篇小说或通俗长篇小说。作品不署名，用散文、有韵的散文或诗歌写成，更常用押韵的、有节奏的散文再插以诗歌写成，从而成为民间朗诵表演者的主要节目。这种体裁在其形成的几个世纪里，发生了很大的演变，吸收了古代的史诗传说、市民小说、神奇童话及各种历史和伪历史的故事。这种长篇叙事诗的基础从八世纪开始出现，经过表演者和抄写者若干世纪的加工，层层积累，因而流传至今的版本通常是比较后来的。

欧洲骑士小说取代了英雄史诗，通常产生于宫廷环境中，与这种小说不同，产生于东方穆斯林城市中的浪漫叙事体裁，自古以来在自己整个发展过程中都具有鲜明的民间性质。在这类作品中，多神教信仰的痕迹与穆斯林教义糅合在一起，城市居民特有的伦理观念与彬彬有礼的道德糅合在一起，民间故事情节与古代叙事性传说及封建社会早期的叙事文学糅合在一起。因此，故事情节有趣的阿拉伯民间长篇小说和民间文学的其他体裁一样，与西方的同类形式有别，它们实际上与知识阶层的严格形式化的颂诗和“学理”散文是格格不入的。

阿拉伯民间长篇小说往往以传记形式写成。这种长篇小说流传下来的约有二十部，同时，该体裁的早期范本中最著名的是多卷本史诗《安塔拉传奇》，作品的主人公是著名的贝都英战士、诗人安塔拉。他生活在六世纪末至七世纪初的前伊斯兰时期的阿拉比亚（关于阿拉伯其他民间长篇小说，

参见本书第四卷)。我们根据中世纪诗选中对安塔拉的诗歌所作的注释了解到其生平的很少一些资料,这些资料后来又衍生出许多传说,最后形成一部由三十二个篇章组成的宏伟史诗。小说中最古老的部分出现于八世纪和九世纪之交,叙述安塔拉在汉志的生活。还有其他情节则说到安塔拉在阿拉伯半岛之外的冒险经历,背景是与拜占庭和十字军的交战,这些情节属于较晚时期,也是最后的累积物,它们无论就情节,还是就叙事语气和整体叙事氛围而言,都不同于该史诗最古老的部分。

小说主要部分的故事情节围绕安塔拉对自己的堂妹、著名贵族的女儿阿卜莱的爱情故事展开,他克服了阿卜莱的亲人、他的情敌和敌人设置的重重障碍和阴谋,建立了许多丰功伟绩,终于与阿卜莱完婚。接着描写主人公建立的无数功勋和种种奇遇,这些活动的场所随着情节的发展而渐渐扩展到伊朗、拜占庭、法兰克人的领地、地中海的岛屿、西班牙、北非、埃塞俄比亚、埃及和其他地区。

239·

安塔拉从史诗开头一个微不足道的奴隶逐渐成长为阿拉比亚许多部族的首领,统率伊朗、拜占庭和其他国家的军队,参与决定欧洲各民族的命运。史诗反映出前伊斯兰时期的部族战争,阿拉伯人与波斯人的交战,拜占庭与伊朗的角逐,阿拉伯人对亚洲、非洲和欧洲的征战及十字军远征。但是,无论作者的想象力为安塔拉所安排的空间和时间跨度有多大,经过一系列例行的远征和许多爱情故事及其他奇遇之后,主人公还是回到故乡汉志,来到阿卜莱身边。在汉志,同部族的人庆贺他的归来,而敌人和嫉妒他的人又开始制造新的阴谋。史诗的结构华丽多彩,其史诗的、小说的和童话幻想的成分都编织到一个部族英雄的情节统一的故事之中,而这位英雄与自己的部族又是不可分离的。

欧洲评论家常常把《安塔拉传奇》与中世纪欧洲这类体裁的作品相比,称它为骑士小说,其根据是该史诗中有风流的场面,有骑士生活的点缀,某些局部情节与欧洲骑士叙事作品相吻合。安塔拉的经历本身也使人想到这种类似之处:安塔拉被称为法里斯(骑马者),称他为"夫人"阿卜莱的骑士,他始终与非正义作斗争,保护受侮辱的人(尤其是妇女),浪迹天涯并不止一次地宣告骑士的荣誉原则。这一切都为某些研究人员提供了依据,使他们在小说中看到来自欧洲范例的直接影响。而另一些研究人员则相反,他们把这看作是东方对欧洲骑士小说产生影响的证据。

但是,《安塔拉传奇》的"宫廷骑士"成分仅仅是件外套,像化装舞会上的服装,不太符合史诗的生活基础——前伊斯兰时期部族的生活方式,也不太符合其情节和形象的英雄史诗的本质。安塔拉根本上是一名贝都英勇士,他魁伟有力、有勇无谋、感情激烈,然而心地忠厚、轻信他人,就像其他

勇士一样，许多民族都通过他们的形象来体现战士和人的理想。但安塔拉还丝毫没有单方面为他人效力的热情，而这种热情是较晚时期的骑士小说的特点。安塔拉所具备的是那种史诗般的丰满和多面的性格，这是古代氏族史诗主人公形象中的朴素现实主义的本质。

在《安塔拉传奇》的故事情节中有许多史诗的老生常谈，小说中的大多数形象都符合一般叙事文学的标准，而诗体、大量的修辞和形象手法都具有朴素叙事文体的所有特性。

### 7. 九至十三世纪的文学批评和诗学

阿拉伯人在中世纪就有了文学批评。如果说，我们看到的古代阿拉伯诗歌典范是各种方法在诗歌创作实践过程中自然形成的一种惯例，是某种总和，那么从九世纪开始则产生了理解这些方法并使之系统化，并制定其评价标准的要求。完全没有古老的贝都英传统的帝国居民需要明确的定义，以便投入到自古以来就已形成的传统文化中去。而且，虽然这些定义是在阿拉伯诗歌经典的基础上制定的，但对经典的分析性理解，由于希腊哲学思想的影响而逐渐成为可能。

八至九世纪的语文学家艾布·欧贝德（728—825）和艾斯马伊（约739—约830年）已经为语文学批评奠定了基础。他们收集和研究诗歌作品，判定其真伪，解释词语的古代含义，对原文从语文学和历史学角度进行注解。同时，在精选古代诗歌优秀范例时表现出他们的趣味，显示出他们的标准。他们往往把被传统保留下来的古代阿拉伯人、前伊斯兰时期诗人的同时代人的评价作为自己判断的基础。同时，语文学家们在自己的语文学研究中只承认对他们有利的前伊斯兰时期的诗人，而对新诗人则不予关注。库法的语文学家伊本·阿里-阿拉比（卒于754年），对新体诗的优点一概否定。

然而，对新诗的攻击还有政治原因。因为在这些攻击中表现出帝国思想家的反舒毕主义思想。古代诗人是血统纯正的阿拉伯贝都英人。尽管新诗人也是出身于帝国的阿拉伯化居民（巴沙尔·伊本·布尔德、艾布·努瓦斯，晚一些时候的艾布·泰马姆），但他们受过较多的非阿拉伯文化的影响。因此，在宣称古诗有绝对优越性的同时，也意味着承认阿拉伯征服者及其语言、文化的优先地位。

伊本·库泰巴（828—889）是最早的文学批评家之一，活动于九世纪中叶，他从反舒毕立场出发，简要地阐明了自己的诗歌艺术观点。伊本·库泰巴是试图为作品的艺术价值制定标准的第一人。与任何一位古典主义者 ·240

一样，他更看重古代诗歌，不过他也断言，无论评价古代诗，还是评价现代诗，都应当基于统一的标准。然而按照他的看法，只有古代诗歌及其题材和结构才能成为模仿的样品。他与“革新”时期诗人改造诗歌的意图相对立，试图一劳永逸地证明，古典喀西达诗体的结构、诗体和修辞是正确的，并试图将其合法化和固定下来。他写道：“新诗人不该偏离古代诗人的道路，要在喀西达的细微之处模仿他们。他不该停留在有人居住的房屋附近，或在旧建筑旁哭泣，因为古人是在遗弃的宿营地和依稀可辨的游牧足迹旁停留；他不该骑毛驴或骡子写作，因为古人骑的是母骆驼或公骆驼；他不该接近清洁而流动的活水，因为古人是在浊水和死水旁驻足；他不该在旅途中穿过长满水仙、香桃木和玫瑰花的花园，因为古人穿越的是蒿草、汉芙和阿拉克的灌木丛……”

另一位著名的语文学家和诗人伊本·穆阿塔兹则从不同的角度分析阿拉伯诗歌。他在《论新诗体》中试图把诗人们所使用的辞格和隐喻系统化，并创造适当的术语来表达它们。伊本·穆阿塔兹发现了五种基本辞格和十一种次要辞格及修饰手段，并以古代诗人的诗作、《古兰经》和圣训为依据，试图证明这些修辞手段都不是新时代诗人的创造，而在古代就已被阿拉伯人所使用。从伊本·穆阿塔兹开始，研究辞格成为诗学的一个最重要的领域。但是，我们还应指出，中世纪已有一些语文学家对新诗持另一种态度，其中就有语文学家阿斯·萨阿利比（961—1038）。他赞美新体诗，并为十世纪的诗人写了一本专著《时代之瑰宝》。

卓越的文学批评家、希腊基督徒、晚年才皈依伊斯兰教的库达马·伊本·贾法尔（约卒于 922 年）受到希腊科学很深的影响。他在自己的作品《诗评》中尝试阐述阿拉伯诗学的原理。他开宗明义地把诗歌定义为“意思完整的有节奏的、押韵的语言”，然后逐次分析其要素：诗歌词汇、诗律学、诗韵、诗的体裁及其形象体系。库达马把诗歌创作活动看作是一门手艺，他认为，诗学知识和作诗规则的严格运用能保证作品的艺术价值。这种“纯理性主义”的创作观后来被牢固地确定下来。

具有更多编撰性质的诗学论著有：阿里-阿斯卡里（卒于 1005 年）的《论两种艺术——散文和诗歌》和伊本·拉希克（卒于 1070 年）的《诗歌及诗评的艺术支柱》。阿斯卡里在自己作品的十个章节中几乎涉及诗歌艺术的所有问题，从诗歌形象、思想（诗歌内容）、表现方法（形式）的对比开始，一直到最后列出新诗体“巴迪”的种类名单，并列出评论家关心的一些诗人是否有权借用另一些诗人的诗歌思想和形象之类的复杂问题。伊本·拉希克的作品是最全面的诗学论著。作者在序言中说：“收集了在前人著作中能找到的全部优秀的东西”。伊本·拉希克把该书的宗旨理解得相当广

泛，他在书中列入评论家为评论诗歌艺术理应了解的所有知识，从广泛地论述诗歌史和阿拉伯诗律学开始，一直到新体诗“巴迪”的辞格为止。

十至十三世纪，中世纪阿拉伯文艺学彻底变为一门既有理论基础，又有全套术语的严谨的学说。阿斯·萨卡基(1160—1228)在总结中世纪学者的著作方面是有功的，他在百科全书式的著作《科学入门》中对语言艺术进行了严格的学科分类。从萨卡基时期开始，中世纪语文学家只研究他的书，对这些书进行改写和加注。在这个时期，诗学的基本概念彻底形成。语文学家开始区分文学作品的结构水平。优秀的著作有《诗歌题材的科学》和《文体美的科学》，这些作品中研究的是诗歌和散文的艺术风格和形象体系问题。

### 8. 八至十三世纪西班牙的阿拉伯文学(安达卢西亚文学)

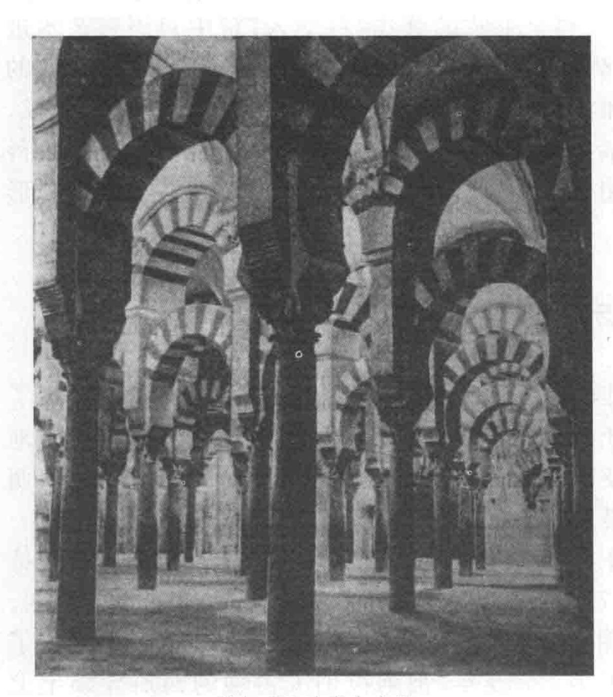
阿拉伯西班牙(安达卢西亚)的居民在中世纪阿拉伯文学发展中发挥了显著的作用。在来到西班牙的八百年中，阿拉伯征服者与柏柏尔人和当地 ·241 阿拉伯化的西班牙罗马人及西哥特人共同创造了高度的文化，使安达卢西亚得以跻身于阿拉伯世界最发达地区的行列。

阿拉伯人在八世纪二十年代来到西班牙。在北非柏柏尔部族的支持下，他们用三年时间(771—774年)就征服了比利牛斯半岛的大部分地区。只有在西班牙北部的阿斯图里亚斯山区，西班牙人还保持独立，并建立了一个不大的西班牙西哥特王国。756年，被阿拉伯人占领的西班牙领土上建立起实际上不依附于巴格达阿拔斯王朝的以科尔多瓦为中心的埃米尔国，其首领是出身于倭马亚王朝世家的阿卜杜勒·拉赫曼一世。929年，埃米尔阿卜杜勒·拉赫曼三世接受了哈里发封号，此举巩固了他独立于巴格达诸哈里发的地位。

西班牙的阿拉伯国家，处于统一状态的时间并不长。不断进行的大规模土地兼并和频频发生的封建主叛乱，削弱了中央政权，到十一世纪第二个四分之一时期，科尔多瓦哈里发国家终于瓦解。已建立起来的穆斯林小公国越来越难以抵挡八至九世纪先后于西班牙北部、中部地区和东部地区兴起的基督教国家的猛烈进攻。但西班牙人收复失地的斗争暂时受阻，因为他们先后遭到以柏柏尔人的阿尔莫拉维德王朝(1090—1146)和阿里莫哈德王朝(1123—1269)为首的来自北非的阿拉伯游牧民族的入侵，几乎整个阿拉伯西班牙落入侵略者之手。

十二世纪，卡斯蒂利亚王国(西班牙中部)和阿拉贡—加泰罗尼亚王国(西班牙东部)，成为收复失地运动的主要策源地。1212年，联合起来的西

班牙各公国的武装力量在卡斯蒂利亚国王阿方索八世的率领下，在拉斯·那瓦斯·德·托罗萨附近粉碎了阿里莫哈德的军队，于1236年占领了科尔多瓦。到十三世纪中叶，西班牙只剩下一个穆斯林公国——格拉纳达国（于1492年解体）。



科尔多瓦清真寺内景

有利的地理位置有助于安达卢西亚的经济和文化发展。安达卢西亚在东方与南欧各国之间的贸易和文化交流方面扮演了中间人的角色。优越的自然条件对农业非常有利。安达卢西亚各城市中的手工业非常兴旺。相互竞争的埃米尔都竭力把本省的首府变为文化中心，修建起各种设施（清真寺、宫殿），建设学校和图书馆。科尔多瓦、格拉纳达、塞维利亚、巴伦西亚、托莱多和安达卢西亚的其他城市成为大型学术中心，来自穆斯林世界各地的，甚至来自欧洲的学者纷纷来到这里参加学术会议。

征服者把阿拉伯语和哈里发国家东方地区的文化带入西班牙。已经部分阿拉伯化的西班牙当地居民接纳了征服者的语言。与哈里发国家东方地区的广泛联系以及国内被征服的西班牙罗马居民的文化传统影响，都在安达卢西亚文化的发展中起到良好的作用。与征服者一起来到西班牙的还有阿拉伯文学，它在某个阶段从哈里发国家东方地区的文学中分离出来并开始独自生存。

阿拉伯文学在西班牙的历史可分为三个时期：安达卢西亚文学形成时期（从八世纪到十世纪末），繁荣时期（十一世纪至十二世纪下半叶）和衰败时期（十二世纪末至十五世纪）。



第一个时期大约有三百年，而且基本上与科尔多瓦文化繁荣时期相吻合。文化程度较高的科尔多瓦统治者们从八世纪中期起就开始千方百计地鼓励文学以其传统形式发展。这个时期，在遵循贝都英先辈传统的阿拉伯

征服者中，产生过一些颂扬部族功勋、哀悼死者或怀念已离别的东方故乡的不太长的叙事诗。

保存至今的最早的安达卢西亚文学作品属于八世纪中叶。流传至今的有倭马亚王朝的埃米尔"外来者"阿卜杜勒·拉赫曼一世(755—788年在位)的诗，这位被流放的埃米尔在这些诗中哭诉离别故乡之苦。

从巴格达来到科尔多瓦的歌手、音乐家和演员、波斯人齐里阿卜(卒于857年)在安达卢西亚文学和艺术发展中起过重大作用。他把用乐器伴奏的朗诵诗歌文化带到西班牙土地上。从此，安达卢西亚诗歌的发展就与音乐紧密联系在一起。

九世纪末，安达卢西亚产生了分节诗穆瓦舍赫(彩诗)。穆瓦舍赫这一术语本身的意思是"饰有腰带的"。东方阿拉伯人不知道分节诗，它出现于安达卢西亚往往是由于受到阿拉伯化的西班牙居民在诗歌中引入的罗曼语民间歌曲传统影响的结果。彩诗的每个诗节("达乌尔")由主歌和副歌组成，主歌包括相互之间押韵、但与其他诗节的诗行不押韵的若干诗行，副歌的若干诗行相互之间可以押韵，也可以不押韵，但必须与其他诗节的副歌的相应诗行押韵。通常，一首完整的彩诗中有六个副歌和五个主歌。最后一个副歌("哈尔贾")或用插有阿拉伯语词汇的罗曼语写成，或用阿拉伯方言写成，这通常是一首彩诗的最精彩部分，也是其结束部分。哈尔贾按常规使用直接引语，包含彩诗作者对他想倾诉的人所说的话。

彩诗的变体视诗节中韵脚的组合方式而定，种类繁多。彩诗形式被用于阿拉伯诗歌的所有传统体裁，创作这些体裁的诗既要遵守阿拉伯诗律的传统格式，也要依据西班牙诗歌所特有的音节格律。

科尔多瓦文学的繁荣在十世纪达到了登峰造极的地步。已经得到强化的巴格达政治与宗教反动势力无论如何也不能影响科尔多瓦，当时在这里执政的是诸如阿卜杜勒·拉赫曼三世(912—961年在位)和阿里-哈卡姆二世(961—976年在位)这样一些受过良好教育的哈里法，他们千方百计地保护了文学和科学。安达卢西亚文学形成阶段最重要的人物是阿卜杜勒·拉赫曼三世的颂辞诗人伊本·阿卜杜·拉比(860—940)，他是传统体裁诗歌和一部选集《罕世瓔珞》的作者。诗集共有二十五章，其中每一章都以一种宝石命名。伊本·阿卜杜·拉比的《罕世瓔珞》资料丰富多彩，这部作品可归入"阿达布"文学之列。作者把东方阿拉伯诗人的作品和有关他们的生平资料，以及历史和文化史性质的种种事例收入诗选。据资料称，《罕世瓔珞》不仅在安达卢西亚，而且在哈里发国家的东方地区都广为流传。

十世纪时安达卢西亚诗坛值得注意的人物还有伊本·哈尼(938—973)。作为狂热的什叶派教徒，他激起故乡塞维利亚的正统穆斯林们的愤

恨，于是被迫迁居到北非。在那里，他被法蒂玛王朝哈里发阿里-曼苏尔的儿子穆伊兹视为亲信，穆伊兹在法蒂玛王朝征服埃及后成为国君。诗人在三十六岁时死于谋杀者之手。

伊本·哈尼的约六十首诗（主要是颂辞）用通常的体裁模式写成。他的诗歌特点是有丰富的带悲观情绪的格言。诗人在颂辞中把被颂扬者比作神。这种大胆夸张，遭到狂热的逊尼派穆斯林的非难，给批评者制造口实，称他为“安达卢西亚的穆太奈比”。

科尔多瓦诗人、散文家伊本·舒赫以特（992—1035）留下许多内容传统的优美颂辞和抒情诗，还留下一本书信体的散文集《论人类的双生子——灵魂》，这是安达卢西亚文学批评的独创性范本。伊本·舒赫以特的散文集就内容而言类似于麦阿里的《宽恕书》，作者在书中叙述了到各式各样诗人和散文家的鼓舞者——灵魂世界去漫游的事，还模仿他们的写作风格，对他们的作品进行评论。

随着十一世纪第二个四分之一时期科尔多瓦哈里发国家的解体和许多分散的小公国在安达卢西亚的建立，除科尔多瓦外，塞维利亚、巴达霍斯、巴伦西亚、穆尔西亚、马略卡岛、哈恩、格拉纳达、托莱多、阿尔梅利亚都成为文学生活中心。安达卢西亚文学发展新阶段的特点是，对诗歌情节及其形式起决定作用的东方阿拉伯传统体裁占优势地位，同时在某种程度上转向当地的西班牙题材。安达卢西亚文学成为西班牙阿拉伯文学。前阶段的主题是对失去的东方故乡的怀念，如今，热爱安达卢西亚这一新的题材正在取而代之。安达卢西亚的诗歌中仍保留所有的阿拉伯传统体裁，但是，如果说颂辞和讽刺诗中占优势的是东方阿拉伯传统诗的影响，那么在爱情抒情诗、幽默作品和描写大自然的作品中，传统的东西都已面目全非。安达卢西亚的诗人在思想深度和哲理思考方面不如穆太奈比或麦阿里这类东方阿拉伯诗人，但他们在表达的清晰、诗歌想象的精巧、语言的流畅和灵活方面，都不亚于甚至超越上述诗人。

243·

安达卢西亚诗歌最流行的一个体裁是瓦斯夫（描绘体）。风景如画的西班牙草原、河流、湖泊、山峦、公园和花园都是诗人赞美的对象。阿拉伯诗歌中第一次出现了对海洋和轮船的描写。西班牙城市宏伟的建筑物，用镶嵌物装饰起来的贵重的武器，鲜花和华丽的织物，安达卢西亚封建公国的宫廷生活以及豪宴、音乐、舞蹈、游戏和娱乐，这一切都吸引着诗人的注意。他们善于用传统方法描写自己仅仅从文学作品里了解到的沙漠，同时展示西班牙大自然的绚丽风光，并使两者交替出现。

正如在东方一样，爱情抒情诗在安达卢西亚的诗歌中占有很重要的位置，而且还出现了两个派别：“柏拉图派”和“伊壁鸠鲁派”。歌颂美酒和赞

美宴会欢乐也是安达卢西亚诗人最喜爱的题材之一。

西班牙的阿拉伯人不得不经常与基督教国家斗争，并在收复失地运动的猛烈攻击下逐渐退向南方，因此地位很不稳固，这对安达卢西亚诗歌总的情调产生很大的影响。由此可见，无论是为已消亡的王朝及留给敌人的城市悲伤哭泣，还是无休止地祈求安拉帮助，乃至前伊斯兰时期已在阿拉伯诗歌中经常出现的、从十一世纪末开始又在安达卢西亚诗人那里见到的“人生易逝”的思想，都与悲惨的命运有关。这些描写情感特别真挚，也特别有说服力。

诗人和学者伊本·哈兹姆(994—1064)属于科尔多瓦哈里发国家末期的作家，正是从他那时起，西班牙的阿拉伯文学开始繁荣起来。伊本·哈兹姆是科尔多瓦倭马亚王朝的积极支持者之一。王朝解体后，他来到阿尔梅利亚，在那里他写了一本别具一格的著作《斑鸠的项圈》，是一种介乎于伦理心理学论著与文艺作品之间的著作。

著作的主题在书名中已表现出来。在当时，斑鸠是热恋的象征。作者再现了爱情的所有主要的情景和阶段，他写了爱情的本质、征候、梦中情人、对恋人的描述、一见钟情、媒人、窥察者、结合、决裂、忠贞等等。

在道德心理的、有时甚至是哲学的分析之后是实例：当时安达卢西亚生活中的趣闻、短篇故事或文学作品中的类似情节。根据阿拉伯散文中形成的传统，伊本·哈兹姆在散文中插入诗句，以说明每一章的主题。

伊本·哈兹姆不像后宫的嫔妃那样盛气凌人地看待妇女，但同时也无论如何不会以神秘的或像骑士般的态度对她们顶礼膜拜。他的作品中表达的不是那种以为贵妇人服务为荣的骑士观，而是一个文明的安达卢西亚市民关于美德和应有操守的穆斯林观念。

《斑鸠的项圈》具有很大的文化历史价值。这是具有时代特征的哲学、道德和心理概念的丰碑。朴实的图解故事对现代读者仍具有诗学魅力，十至十一世纪阿拉伯西班牙的生活方式和习俗都栩栩如生地呈现在我们面前。

著名的西班牙阿拉伯诗人、科尔多瓦人伊本·宰敦(1003—1071)是年龄比伊本·哈兹姆小的同时代人。他度过大起大落、非常动荡的一生，积极参与为争夺王位而爆发的政治斗争。他的优秀诗作都描写对倭马亚王朝哈里发穆斯塔克非的女儿、诗人婉拉黛(卒于1087年)的爱情。女诗人以自己的文化素养和崇拜者众多而闻名。

伊本·宰敦还深受东方阿拉伯诗歌的影响。他用传统体裁写颂辞、哀诗，并模仿东方诗人，借用他们的思想和形象，有时甚至把他们整行整行的诗作插入自己的诗中。但是伊本·宰敦的诗歌中还可以见到纯西班牙因

244· 素：诗人歌颂西班牙的大自然，歌颂安达卢西亚的城市尤其是科尔多瓦的富丽堂皇：

科尔多瓦的郊野，我向您问好！
这里一如既往，花儿含苞待放。

乌云在树梢上空流泪，
河水静静地流淌，蔑视所有的悲伤……

在阿拉伯人中广为流传的作品是他的《努尼亚》（以辅音字母"n"为韵脚的诗歌），诗人在其中叙述了自己对婉拉黛的爱恋之情。按照传统的模式，他埋怨她的残忍，痛斥诽谤者使他在心上人面前蒙受耻辱，发誓对她忠诚并保证顺从她的意志。

在安达卢西亚，名望不小于伊本·宰敦的还有他的庇护人，既是诗人又是埃米尔的塞维利亚执政者穆塔米德（1040—1096）。他推行强硬的外交政策，大力扩张自己的领土，甚至控制了科尔多瓦。但是对雷翁和卡斯蒂利亚国王阿方索六世的恐惧，迫使他求助于摩洛哥的阿尔莫拉维德王朝执政者尤素夫·伊本·塔希芬，后者诚然阻止了收复失地运动，但同时侵占了穆塔米德的领土，而已登极的诗人本人则被发配到摩洛哥（阿格马特村），在那里囚禁至死。传说中把穆塔米德描绘成慷慨的学术和文艺保护人，因此，安达卢西亚各地的文学家和学者纷纷来到他的宫廷。

保存下来的穆塔米德的诗歌主要是诗人在阿格马特村囚禁时期的作品。它们的主题是叙述所受的屈辱，回忆幸福的过去。

囚徒啊，阿格马特的节日使你屈辱、痛心，
可是你先前多么喜欢这喧嚣的华筵！
自己的女儿在忍饥挨饿、身心衰竭，你都看见，
连海枣皮，人们也不愿扔给她们充当午餐。
为了向你贺节，女儿们赤脚在泥泞中步履艰难——
而从前，她们的双脚踩着毛茸茸的地毯……

在穆塔米德的塞维利亚宫廷里住着一位西西里出生的诗人伊本·哈姆迪斯（1055—1132）。1078年诺曼底人入侵以后，诗人被迫离乡背井，辗转来到塞维利亚，并成为穆塔米德的近臣之一，待在埃米尔身边一直到埃米尔本人去世为止。伊本·哈姆迪斯在突尼斯和马略卡岛度过生命的最后

几年。

伊本·哈姆迪斯写过颂辞、爱情诗和祖赫迪亚特体的诗歌，而且在所有的体裁中都可以让人感受到东方阿拉伯诗歌的影响（莪默·伊本·阿比·拉比亚和艾布·阿塔希叶的影响）。但诗人的主要题材是西班牙的大自然。在描写西班牙河流、鲜花盛开的草原、狩猎的场面时，诗人显示出令人叹为观止的技巧和选择修饰语、明喻和隐喻方面的独具匠心。伊本·哈姆迪斯塑造的形象优美动人，语言简练，用词准确。

伊本·哈法贾（1058—1139），雅号“园丁”，出生于巴伦西亚小城阿尔西拉，也是描写大自然的著名大师。故乡巴伦西亚是西班牙最美的地区之一，它的自然风光是诗人的灵感取之不尽的源泉。伊本·哈法贾无论写颂辞、哀诗还是写哲理内容的诗，其中必有大自然的题材。尽管诗人一定程度上醉心于东方阿拉伯诗歌的模式，但敏锐的观察力和完美的形式使他的瓦斯夫成为安达卢西亚其他诗人的榜样。伊本·哈法贾善于利用传统诗格来描绘安达卢西亚大自然，创造出令人神魂颠倒的画面，安达卢西亚在他的诗中以花园的面貌呈现出来，那里充满着祥和、宁静的气氛。但在他的诗中，人在壮丽大自然永恒的、历久不谢的美的背景衬托下显得软弱无能，注定要苟且度生，孤身只影。伊本·哈法贾被称为“安达卢西亚的阿斯·萨纳乌巴里”：这位叙利亚大自然的歌手，就像伊本·阿尔-鲁米一样，无疑对他产生过影响。

从十二世纪末起，安达卢西亚文学开始渐渐衰败。阿尔莫拉维德王朝和阿里莫哈德王朝对西班牙的入侵导致各阿拉伯公国丧失政治上的独立性，并使安达卢西亚变成马格里布国家的一个行省。安达卢西亚渐渐被“非洲化”，昔日精神上和宗教上的宽容态度已经荡然无存。莫萨拉布人（讲阿拉伯语的基督徒）被赶出安达卢西亚。狂热的柏柏尔人军事长官（特别从十二世纪末开始）力图恢复原始伊斯兰的“朴素”和“纯洁”，把许多学者和诗人驱出自己的官邸，并延揽主张净化穆斯林的神学家作为自己的亲信，破坏优秀的建筑物，焚烧“异端”书籍。但是，安达卢西亚历史的最后阶段出现了许多诗人和才学卓著的学者，他们的作品传播到穆斯林西班牙之外很远的地方。

柏柏尔人对比利牛斯半岛的占领在某种程度上导致早先宫廷诗繁荣时期的环境不再存在。由于宗教狂热带来的偏执，又往往由于不学无术，非洲的统治者们对世俗艺术漠不关心，有时还加以仇视。他们甚至连标准阿拉伯语也知之甚少，以致不能实事求是地评价高雅诗歌。宫廷颂辞诗人渐渐沦为流浪诗人，到城市人群中去寻找听众，把口语化的诗歌带给他们。 ·245

安达卢西亚居民使用的是阿拉伯语的方言和保留下来的阿拉伯以前时



伊本·库兹曼的《抒情诗集》十三世纪初抄本
苏联科学院历史所列宁格勒分所收藏

期的西班牙罗曼语方言，用这种安达卢西亚混合方言写成的民间诗歌从九世纪末就开始被仔细研究。最为流行的是方言分节诗“扎贾勒”。与穆瓦舍赫体相比，扎贾勒的韵律结构简单，而且具有叙事成分。扎贾勒在语言、题材、形象和结构上比穆瓦舍赫体更接近于民间口头创作和民歌，这就为某些研究人员提供了依据，使他们相信它是向更加精练的穆瓦舍赫体过渡的一种形式。

科尔多瓦出生的流浪诗人和音乐家伊本·库兹曼（1080—1160）在创作扎贾勒诗方面达到了完美的程度。据传，诗人过着无拘无束的生活，在安达卢西亚各城市演唱自己的歌曲，一直都很成功。伊本·库兹曼的扎贾勒诗是阿拉伯和罗曼—西班牙诗歌传统的复合体。虽然伊本·库兹曼的大部分扎贾勒诗是颂辞，但其中很少具有从古典喀西达体诗及其贝都英题材中保留下来的成分。无论在结构还是在题材、形象和语言等方面，都可感觉到新环境的影响。伊本·库兹曼的颂辞诗通常分为两个部分：带有明显色情成分的爱情开场白和带有请赏成分的颂辞部分。伊本·库兹曼还作过祝酒歌，在他的扎贾勒诗歌中常常可以发现生活画面和对大自然的描写。

两种文化和诗歌传统混合在一起的现象在该体裁的语法、词汇特点方面表现得尤其明显：在诗歌的同样几行诗句中，既可遇到阿拉伯语结构的语汇，也可遇到来自罗曼语的词汇和结构。伊本·库兹曼嘲笑拒绝饮酒享乐的虔诚教徒，并把尘世的肉体欢乐与乌兹拉派的“柏拉图式”爱情相对比，从而嘲笑这种爱情。这使扎贾勒诗与十二至十三世纪普罗旺斯诗人的某些歌曲很相似，那些诗人宣扬尘世爱情有权与宗教禁欲主义分庭抗礼。在扎贾勒诗中，如同在游吟抒情诗人的作品中一样，诗歌是与音乐紧密结合的。

柏柏尔人入侵之后，残暴的反动势力限制了安达卢西亚文化发展的条件，但并不具有不可逆转的性质。阿里莫哈德王朝的第一批执政者中也有

受过良好教育的人士，例如哈里发尤素福（1163—1184年在位）。阿拉伯西班牙最杰出的人物之一，哲学家和作家伊本·图菲勒（阿布巴采尔，卒于1185年）就是尤素福的大臣。他因自己的名著《哈伊·伊本·耶格赞的故事》而被载入阿拉伯艺术散文史册。这部中篇小说是安达卢西亚最杰出的散文作品，不仅在阿拉伯读者中，而且在西欧读者中都有相当大的知名度。这部非常有特色的作品首先属于哲学史范畴，因为它反映出在古希腊哲学家（逍遥派和新柏拉图主义者）和东方神秘主义的交叉影响下，中世纪阿拉伯人思想中已形成一种唯理论和神秘主义的复杂综合体。但是小说的故事情节结构却使这部作品成为阿拉伯艺术散文的瑰宝。 ·246

小说的神秘主义哲学思想甚至还反映在书名上，阿拉伯语"哈伊·伊本·耶格赞"的意思是"守夜人活着的儿子"。哈伊·伊本·耶格赞在无人岛上开始自己的生活。有一种说法是，他属于"无父无母而生于世的人"，另一种说法是，哈伊的母亲与一个叫耶格赞的男人秘密地生下他以后，把婴儿抛入海中，大海把他送到无人居住的岸边。

婴儿靠羚羊养活，并在野兽中间长大成人。哈伊观察周围的大自然，试图理解它的某些现象，并渐渐以自己的智慧力量来理解生活的一般规律和宇宙的原理。伊本·图菲勒引人入胜和富有诗意地描写的这个认知世界的过程，成为一首人类理性的独特颂歌：理性无需社会帮助就能独立地制定出思维法则，然后再靠逻辑的力量掌握人类认知世界的全部知识。但是，对至高无上的神的真理，伊本·图菲勒的完人不是靠理性来认知的：哈伊的精神道路的完成靠的是神秘的启示，对"必然存在的本质"的直觉理解，以及与这个神明的迷狂颠倒的融为一体。有关这方面的情况，作者在告知读者时预先申明，精神启示的方法以及与最高神融为一体的神魂颠倒的状态是不能形诸笔墨的。

后来，哈伊来到人间，力图阐明真理，但是人们不理解哈伊的学说。在了解到人类社会及其不道德的相互关系和虚伪的观念之后，哈伊对纠正人们的恶习感到失望，因为人们无法达到"抽象思维的高度"，于是他又回到自己的岛上离群索居。

小说的完整情节接近于描写完人和认识真理过程的哲理劝谕寓言。主要情境是人，一个与大自然单独相处而认识世界的人。这个情境渲染了记叙过程中发生的所有事件，并以首次揭示的独特诗意赋予作品历久不衰的诗歌魅力。

西班牙南部城市塞维利亚和格拉纳达在安达卢西亚历史的最后时期成为文化和文学活动的中心。

安达卢西亚文学已经来临的衰败征兆，与阿拉伯东方地区一样，是矫揉造作诗歌的出现和神秘主义苏菲派抒情诗的广泛流行，然而，苏菲派抒情诗造就了一系列出色的创作个人。

苏菲派改变了传统诗歌的面貌，使它具有特别的象征主义风格。苏菲派学说称，认识神并与神融为一体是通过对神的神秘之爱逐渐实现的，因此相当一部分苏菲派诗歌都是外表上看来与普通嘎扎勒诗并无太大差别的爱情诗。在苏菲派的颂诗中，诗人常常埋怨爱情的痛苦，抱怨自己感情的无望，歌颂美艳绝伦的恋人——她那绺绺鬈发、那灼灼燃烧的目光，把她比作太阳或烛光，而把自己比作在她的火焰中渐渐被烧死的螟蛾。

每一个形象，在苏菲派的抒情诗中都变成意义固定的象征。苏菲派的诗必定有双层结构：在可见的、"尘世"层面的背后隐藏着神秘的含义，把诗歌从现实世界带到具有单一宗教含义的寓意和隐喻的领域。

在苏菲派的象征辞典中，"恋人"象征着神或神的真理，恋人的鬈发象征尘世的诱惑，波涛汹涌的大海象征肉欲，闪电的灼热光芒象征神的启悟，等等。苏菲派诗人把引向神秘顿悟的神魂颠倒状态比作酒醉状态，所以在苏菲派诗人的抒情诗中，"祝酒诗"占很大的比重，与通常的祝酒抒情诗的不同之处仅在于神秘的潜台词。这种潜台词使他们的诗歌具有情感的紧张和狂热。诗歌的象征语言所具有的具体性、肉感性使苏菲派信徒的精神感受获得了似乎违背他们真正用意的、生动可见、令人印象深刻的形象外衣。苏菲派抒情诗优秀范本的诗歌魅力之奥秘，就存在于这双层结构中，存在于尘世层面与神秘层面的相互渗透之中。

苏菲派抒情诗在阿拉伯世界东方地区得到最大的发展，在那里，最突出的代表是欧玛尔·伊本·阿里-法里德（1180—1234）。他用一生的大部分时间在距开罗不远处过着独居生活，在那里他恪守斋戒，虔诚思考和祈祷。苏菲派信徒像敬仰圣者一样，尊他为导师。据说，他的一些长诗在狂热的跳神活动中传诵。他的《酒颂》特别出名，该作品以传统的宴会抒情诗为榜样，描写了神妙顿悟时的迷狂颠倒状态；另一部作品是《长塔伊亚诗》（《以"T"为韵脚的长诗》），这是一部很长的诗作，其中狂热地叙述了诗人的神秘体验。

247·

另一位杰出的苏菲派哲学家和抒情诗人伊本·阿里-阿拉比（1165—1240）出生于穆尔西亚（安达卢西亚），他一生中的大部分时间在哈里发国家的东方地区度过。伊本·阿里-阿拉比写过许多论著，他在炽热的爱情诗中描写了自己的精神感受。他为之苦苦哀求的残忍情人是不可认知的精神本质，而爱情的快乐是罪恶而美丽的世界的诱惑，这种诱惑能使不坚强的人软弱无力，并妨碍他完成升华过程而达到真理。诗人认为达到最高精神

本质的那一瞬间是突发的，类似使人化为灰烬的闪电般的顿悟。与伊本·阿里-法里德相比，伊本·阿里-阿拉比更多地沉湎于现实的、尘世的情感之中。在他优美的嘎扎勒诗中，"折磨人的强烈的情欲"的语言描绘得栩栩如生，以致有时勉强才能捕捉住神秘的潜台词。

伊本·阿里-阿拉比在安达卢西亚诗坛有些独特(而且如上所说，他大部分时间住在东方)。与他同时代的还有几位杰出的诗人和散文家，他们的作品为西班牙的阿拉伯人文学史画上了句号。

当时最著名的一位诗人是出生于塞维利亚的犹太人伊卜拉欣·伊本·萨赫勒·伊斯拉伊利(1208—1251)，他在生命接近尾声时才皈依伊斯兰教。许多优秀的爱情诗出自他的手笔，在这些作品中，明快而简练的诗体语言与大胆而优美的形象相得益彰。

阿什·舒什塔里(1203—1269)也属于安达卢西亚苏菲派诗人之列。萨利赫·伊本·沙里夫·阿尔·隆迪(1204—1285)因阿拉伯人在西班牙丧失统治权而写过一些悲伤的哀诗。

安达卢西亚的最后一位杰出的作家和诗人是历史学家利桑·阿丁·伊本·阿里-哈提卜(1313—1374)，他是格拉纳达几位埃米尔的大臣，因自己的哲学理论被认为是异端而被囚禁于费茨的狱中，并在那里遭到杀害。伊本·哈提卜创作了许多历史著作、书信体作品和诗歌，其中涉及爱情内容的彩诗尤为著名。伊本·哈提卜因预感到自己的死亡而作的哀诗非常出名，它描写了对即将来临的死亡的预感，反映了未来灭亡和走投无路的感觉，这些都是西班牙人取得彻底胜利之前很久就已支配着格拉纳达居民的感觉。

伊本·哈提卜散文作品的文体，是当时安达卢西亚文学的一大特色。他的文体与东方阿拉伯文学衰败时期的演说术有许多共同之处，如铺陈、矫揉造作和行文冗长，以及追求复杂的隐喻和修辞格，热衷于引文和历史性附注，热衷于韵文。

安达卢西亚文学无疑是中世纪阿拉伯文化史上光辉的一页。然而安达卢西亚文学的世界意义，如同西班牙的整个阿拉伯穆斯林文化一样，不仅取决于其优点本身，而且取决于它在东方和欧洲之间所起的那种特殊的媒介作用。经过安达卢西亚首先输入欧洲的是阿拉伯人掌握的古希腊罗马的、古代东方的以及阿拉伯穆斯林自身的文化传统，这些传统促进了文艺复兴之前几个世纪中欧洲科学和思想的发展。

收复失地运动时期的西班牙人总是赞叹敌人的文化。西班牙各基督教公国的首都均接受穆斯林的生活习俗和宫廷礼仪，阿拉伯音乐和服饰受到

欢迎，头面人物之间的交往遵守阿拉伯礼节。基督教王公们常常邀请阿拉伯音乐家和歌手参加自己的庆典，在他们的宫廷人士中也有来自穆斯林西班牙的学者和医生。

翻译家的活动在西班牙传播阿拉伯穆斯林影响方面起着重要作用。十二世纪中叶在托莱多和塞维利亚都成立了译馆，由于这些翻译家，欧洲才了解到阿拉伯的数学和天文学、医学和自然科学、哲学和炼金术方面的著作。在托莱多的翻译家中，同时通晓古犹太语、阿拉伯语和拉丁语的有文化素养的犹太人发挥了特别大的作用。由于西班牙翻译家的劳动，亚里士多德、柏拉图、欧几里得、托勒密、盖伦、希波克拉底及古代其他许多学者的作品，与东方学者伊本·穆萨·阿里-花拉子密、伊本·路西德和其他人的作品同等重要地以拉丁语译本的形式闻名于文艺复兴之前的欧洲。

然而，从阿拉伯语翻译过来的不只是科学文献。欧洲很早就熟悉东方的醒世和叙事文学，关于动物的叙事作品《卡里来和笛木乃》，关于女人口蜜腹剑的《辛巴德之书》，还有《一千零一夜》和阿拉伯各种民间作品的某些情节。早在乌兹拉派抒情诗人的诗中就生动描述过的至高无上的爱情，对欧洲"彬彬有礼的"情感的发展产生了影响。阿拉伯人爱情抒情诗的许多特点则成为欧洲诗歌，如意大利的"温柔的新体"抒情诗的先声。在胡安·鲁伊斯的《真爱诗集》中可以觉察到阿拉伯叙事文学的影响。此外，基督教神秘主义与巴格达和安达卢西亚神秘主义者的苏菲派作品的影响也不无关系。

248·

特别重要的是，西班牙的阿拉伯诗歌与早期普罗旺斯诗歌建立了联系，然后再通过后者与整个欧洲的诗歌联系起来。安达卢西亚分节诗的民间形式扎贾勒体诗与普罗旺斯游吟抒情诗人的诗非常相似。

只要考虑到西班牙居民对安达卢西亚的阿拉伯方言和西班牙的罗曼语方言同样都运用自如，而流浪歌手也不管基督教公国和穆斯林公国的国界，每到一处都是备受欢迎的客人，那么这种相似就容易理解了。西班牙的罗曼语因素和阿拉伯语因素广泛地互为影响，以及安达卢西亚与其基督教邻居的种种联系，都有助于我们理解伊本·库兹曼的扎贾勒诗的选题与游吟诗人最喜爱的主题为何有惊人的相似之处，也有助于我们理解在诗韵体系、诗节数量和结构以及抒情诗体系根本不同的情况下，格律的其他一些特点为何有相似之处。

七至十二世纪，虽然城市生活极度紧张，但无论在东方还是在安达卢西亚，阿拉伯世界的社会动荡尚未达到欧洲十四至十六世纪时标志着中世纪世界观消亡和新世界观萌芽的那种浩大激烈的程度。而蒙古人在十三世纪

中期对哈里发国家东部省份的入侵，以及西班牙收复失地运动的成功，在许多世纪里阻止了阿拉伯文化的发展，并加剧了阿拉伯穆斯林社会本身核心地带的停滞现象，阻碍了伟大转折时期——向新时代过渡——的到来。

## 第二章 伊朗和中亚文学

### 1. 中古伊朗诸语言的文学

包含大量文学成分（包括诗歌）的古伊朗书面文献产生于从原始公社制向阶级社会过渡的时期（在奴隶制起主导作用和农村公社占优势的情况下）。自我意识的增长已经在神话中得到反映：神话故事不仅描写神，而且描写英雄。随后就产生了有关善神（密特拉、阿尔德维苏拉·阿纳希塔，然后是阿胡拉·玛兹达）的神人同形同性说以及广为流传的有关赐予人类文明福利的"文化英雄"（盖亚·马尔坦、伊玛等）、战胜阿埃尼（恶龙）阿日-达哈卡的铁匠的神话，当时也创作出勇士史诗。人类英雄，即抵抗恶魔（台夫）的勇士形象是最高的艺术成就，伊朗英雄史诗的核心人物鲁斯塔姆就是这样的形象。

穆斯林以前时期的文学传统的特点是：公正的君主、民间牧人的主题思想，农民的社会乌托邦，以及作为英雄、个人勇士（抗魔斗士）和作为神的挚友、同道的人的概念，宣扬仁爱，光明与黑暗、善与恶较量的主题，赞扬理性，高度评价至理名言的作用，歌颂诗人肩负的语言使命，谴责邪恶和伪善的追随者。

这一时期颇具特色的有：早期人类和早期君王系列（尤其是伊玛、盖亚·马尔坦、凯瓦伊德-凯亚尼德等等），勇士系列（首先是鲁斯塔姆），历史题材，关于升天、下地狱、进天堂漫游、猜谜的故事，宇宙起源神话，动物类童话故事，幻想故事和日常生活（主人与仆人）故事。

体裁形式方面应当指出的有：颂歌、哀悼抒情诗（其中包括葬礼哭泣诗），原始类型的讽刺性作品（诅咒辞、嘲笑辞），醒世作品（形式多样），勇士故事，长诗，写景类歌谣，童话，劝谕故事和寓言，格言和俗语，特殊形式的"小说"，对诗和谜语诗。爱情抒情诗未流传下来。

作诗法的特点是：词的多义性、对比、象征、隐喻及其他转义手法，对仗和排偶、重复、头语重复、叠句、修辞性的问题、比喻，拆行（各行之间意义上无联系）拆节（其中包括五行诗节、四行诗节和三行诗节），长行和短行搭配，带有主音成分的音节格律（与语法上的重音有关），十一音节诗、八音节一六音节诗，类韵停顿，诗中嵌入作者自己的名字及请赏要求。

伊朗古代文学唯一有代表性的文献是包含文学因素的琐罗亚斯德教圣书《阿维斯陀》，它是用古伊朗的一种语言阿维斯陀语写成的。中世纪早期的文学也是体裁众多、语言多样的文学。文学创作使用中部波斯语、巴列维语（帕提亚语）、粟特语及其他中古伊朗语言。这里对大多数以残卷形式流传下来的佛教和基督教文学的翻译作品，就不准备加以研究了。

用巴列维语和中部波斯语（帕西语[①]）写成的作品，总称巴列维（巴列维书面）文学。

两种中部伊朗语（中部波斯语和帕提亚语）是彼此相当接近的方言。前者是西南部（法尔斯地区）的方言，后者是东北部（霍拉桑地区）的方言。某些文学文献最初用巴列维文写成，但后来的抄写人员按中部波斯语规范作了"校订"，并以这种形式流传下来。数量众多的巴列维文学文献仅保留下一部分，而且基本上是后来九世纪的稿本（当时伊斯兰教获胜，取代了琐罗亚斯德教，后者成为被驱逐的宗教）。

三至七世纪，中央集权的萨珊王国的法尔斯省和霍拉桑省创造出非常丰富的巴列维文学，其作品还与祭司的、琐罗亚斯德教的和民间的口头传统保持着联系。八至九世纪，伊朗和中亚被阿拉伯哈里发国家的军队征服后，编成了一些作品，其中包括名为《阿维斯陀注》[②]的阿维斯陀语经文的译著，还收入了经过琐罗亚斯德教（讲帕西语的）祭司重要加工的上述作品的许多内容。这样就出现了伦理方面的、论战性的论著，宗教（琐罗亚斯德教）活动家的辩论文章，还有许多传奇故事和口头传说。这些作品中经常反映出玛兹达信仰者对生活、劳动以及整个世界的看法。这些论文中不少是有价值的民间口头文学资料，如在马赫拉斯南德之子阿图尔帕特的《安达尔兹》中就含有描写风俗、家规、对待亲人的态度等内容。巴列维文学的有些作品，尤其像著名的小说《卡利拉克和达马纳克》（《五卷书》的中古波斯语编译本）和《赫瓦泰—纳马克》（《列王纪》）这样的原著并未保存下来，而仅仅以阿拉伯语及其他语种的译本和改写本闻名于世。前者由于被译成不同的语言而成为世界性的书面寓言作品的源泉之一；后者则为各种版本的《沙赫—纳梅》（《王书》）奠定了基础，其中包括菲尔多西的不朽史诗。

巴列维文学由宗教题材和世俗题材的作品组成。它的全部内容可根据艾·维斯特编写的保存至今的文献汇编来确定：《阿维斯陀》译本十四万一千字；其他的琐罗亚斯德教文献有四十四万六千字，其中包括《邓卡尔特》

① 或称萨珊王朝时期的波斯语。——译注

② 或简称《赞德》。——译注

十六万九千字，《本达希什恩》一万三千字，《梅诺吉·赫拉德》一万一千字；历史文学作品四万一千字，其中包括《卡尔纳马克·阿尔塔赫舍尔·帕帕克》五千六百字，《亚德加尔·扎列尔》三千字，《德拉赫特·阿苏里克》八百字。

《邓卡尔特》（《宗教事业》）是萨珊王朝时期被奉为国教的后期琐罗亚斯德教（拜火教）的百科全书，其中还包括文学和历史资料。在该书的第三卷（共七卷，原先有九卷，后来遗失两卷）中提到，哈里发麦蒙执政时期（813—833）琐罗亚斯德教活动家阿图尔法恩巴格开始编写《邓卡尔特》，并在九世纪最后四分之一时期由海马特之子阿图尔帕特将其完成。

《邓卡尔特》从整体上看是一部旨在反对基督教和犹太教，但尤其尖锐地反对摩尼教"邪说"的辩护性作品。《邓卡尔特》的作者们最感愤怒的是摩尼教教义中提倡的财产平等。在《邓卡尔特》中翻来覆去地表达的是王权与宗教统一的主题：统治者与祭司达到了精神上尽善尽美的境界，他们都与伟大的预言家（查拉图士特拉）有联系，而民众应当满足于卑微，听命于君主与祭司。特别明显的是，这种思想以警句的形式在《邓卡尔特》的第六卷中得到了阐述。这是一卷"安达尔兹"（教诲规劝）的道德格言汇集，是伊朗醒世文学的典范。这些思想最明显地表现在下述格言中："你应安于贫困，此乃伟人们最好的财富"，"虔诚系大道，寺庙即天堂"。 ·250

《邓卡尔特》的第一位编者阿图尔法恩巴格（字面上是"火的主人"之意，指作者在拜火教的宗教等级中担任高职），是著名的论战性作品《马塔格达尼·吉扎什塔克·阿巴利什》（《该诅咒的阿巴利什传》）的主人公。阿图尔法恩巴格当着哈里发麦蒙的面，与阿巴利什进行辩论，因为后者以怀疑的态度对待古伊朗的宗教，并公开对琐罗亚斯德教崇拜圣火的活动和其他教义表示怀疑。该书以巴列维论战性文学中广为流行的问答形式编写而成。著名的琐罗亚斯德教祭司马努什切赫尔也用这种形式创作了自己的著作《达茨塔尼·德尼克》（《宗教解答》），其中包括宗教论题的九十二个问题。

《本达希什恩》（《创世纪》）是琐罗亚斯德教最重要的文集。它保留下来的有两个版本：较为完整的伊朗版本（《大本达希什恩》）和缩写的印度版本。这部古代文献对研究古伊朗史诗具有重大的价值。作品叙述了宇宙起源神话、各种传说和传奇故事，并对《阿维斯陀》中出现的许多名字作了重要的补充和说明，其中包括对《阿维斯陀》中仅有隐晦暗示的古代英雄故事的加工。在这里，从《伽泰》（《阿维斯陀》最古老部分的赞歌）中已经为人熟悉的关于生命的各个时代的学说采用了四个纪元的教义形式，每个纪元为三千年，在这漫长的时期中一直都存在着善神奥尔穆兹德与恶的主宰者阿

里曼的斗争。据《本达希什恩》称，在第一个纪元，世界处于理想的状态，但随着恶的主宰者的侵入，世界就变成善恶斗争的场所，直到善神把恶魔赶回黑暗世界为止。恶魔在那里待了三千年，而在这期间奥尔穆兹德创造了物质世界。阿里曼则在这段时间为将来与善神作斗争而制造出一批恶魔，然后从天庭降到地上，并随身带来疾病、灾难和各种不幸。于是出现了“混乱”时期。最后，到世界末日来临之前的三千年间，出现了预言家查拉图士特拉，他开始传播自己的真理信仰。

《本达希什恩》中还描写了尘世间第一对男女的出现和创造文明并建立强大国家的第一批伊朗君主。这批君主被称为“比什达德”（“第一批立法者”），阿里曼则唆使山羊（菲尔多西称它们为突厥人）反对他们。它们的头领弗拉西扬（《王书》中称阿弗拉西阿布）甚至使第一批君王连遭败绩。在《本达希什恩》中，世界末日被描写得很有趣：一场全面的灾难将要降临，在灾难中，一切恶势力都会消亡。世界将被熔化的金属净化。阿里曼将无法施展其害，人们都将获得拯救。第四个纪元来临——永享欢乐。《本达希什恩》中对世界末日的描写在许多方面都与《圣经》故事以及更晚时期的多神教传说（《埃达》）和基督教传说很相似。

在文献《梅诺吉·赫拉德》（《理性精神》；梅诺吉，意为“看不见”）中反映出物质世界和精神世界的原始面貌的概念。《梅诺吉·赫拉德》的宗旨和主题思想明显地体现在该部著作的序言中，其中谈到，写这本书是为了使人学识渊博。这部著作的第十五章几乎全都用来宣传良君善政的思想。著作中宣称：“一个治理有方的村庄要优于整个管理不善的国家”。但是，这部著作的价值在于，其中保存下不少古代神话和史诗成分，像《本达希什恩》一样，对《阿维斯陀》的许多资料作了补充和说明。

《阿尔塔·维拉夫-纳马克》（《虔敬的维拉夫》）很有艺术价值。其中包含的人游地府和造访地狱、天堂等等的情节，流传甚广，后来被但丁所采用。凡人派祭司维拉夫到阴曹地府去，他必须从那里为琐罗亚斯德教堂带回圣训。在喝下迷魂药后，维拉夫进入奇妙的梦境。他的灵魂进入地府，陪伴他的有神的使者斯罗沙和圣火神灵阿图拉。灵魂看见阴间发生的一切，目睹了死者忍受惩罚的情况。第七天，维拉夫的灵魂回到尘世。维拉夫从梦中醒来后，立刻下令召见录事，他对录事口授了自己的骇人听闻的旅行。这部作品对每一种罪孽都用单独一章予以记述，对地狱里的各种刑罚描写得很详尽。

《弗里扬之子亚维什特书》发展了《阿维斯陀》中著名的童话情节。邪恶而强悍的巫师阿赫特威胁说，如果无人答出他的问题，就要毁灭伊朗。阿赫特的第一个问题是：“人间天堂好，还是天上乐园好？”九千名祭司将要面

临厄运，性命难保。"天上乐园好"，祭司们答道。于是阿赫特立即打发他们去了另一个世界。只有弗里扬的儿子，少年亚维什特回答出阿赫特所有的问题，并因此制服了巫师。其中有一个问题是："谁有十条腿、三个头、六只眼睛、六个耳朵、两条尾巴、三个肩膀、两只手、三个鼻子、四只角和三个背脊，而整个世界靠他来支撑？"亚维什特与奥尔穆兹德的使者悄悄商量几句后回答道："是一个人和两条耕地的公牛。"

最初用帕提亚语写的长诗《亚德加尔·扎列尔》(《扎列尔之子记事》)和《德拉赫特·阿苏里克》(《亚述树》)，以及用中部波斯语编写的作品《卡尔纳马克·阿尔塔赫舍尔·帕帕克》(《帕帕克之子阿尔塔赫舍尔行传》)和《沙特兰格》(《象棋》)也包含很多艺术成分。

长诗《扎列尔之子记事》具有英雄史诗性质，描写了为争取琐罗亚斯德教胜利而进行的斗争(其情节后来经改编被纳入史诗《王书》)。最著名的伊朗学家符·盖格尔在关于长诗的第一篇论著中提出有说服力的推断：最初有过一些关于扎列尔传说的书——《扎列尔之书》，流传至今的长诗《扎列尔之子记事》是从那些传说借用而来的。

为扎列尔的牺牲而复仇的巴斯特瓦尔的名字在《阿维斯陀》中可以见到，在后来塔吉基(十世纪)写的《王书》的某些章节里也可见到。此外，长诗中的其他一些名字也与《王书》和《阿维斯陀》中的相符。伊本·巴尔希的《福尔斯—纳梅》原文与《王书》的一个版本基本相同。长诗讲述匈奴王阿尔贾斯普派巫师维达拉夫什和哈扎尔的儿子纳姆·赫瓦斯特到伊朗去见玛兹达的忠实崇拜者维什塔斯普国王。阿尔贾斯普在自己的信中建议维什塔斯普放弃对阿胡拉·玛兹达的信仰，否则就以战争与灾难相威胁。维什塔斯普的兄弟、勇敢的统帅扎列尔得到维什塔斯普的允许，拒绝了使者的要求，前去迎战并粉碎了敌军，但却被阿尔贾斯普派去的巫师杀害。扎列尔的儿子巴斯特瓦尔与其他两位勇士为父亲报了仇。

埃·邦佛尼斯特[①]证实，这部长诗具有格律和押韵成分。长诗的诗行一般是六个音节(有时是五个音节或"双联"音节：6—6，6—5 等等)。诗中有押韵成分(协韵和元音重复)。这位学者得出结论："阿维斯陀语诗歌、巴列维语诗歌与现代民间诗歌都是以音节的数量原则为基础的，而与音节的质量无关。"他进一步指出，现代的帕米尔歌曲就是如此，其中有音节体，也有音强体。

这部长诗的故事情节起源于古代英雄史诗故事，许多形象也具有民间

① 1902—1976，法国语言学家。——译注

口头创作的特点，就连巴斯特瓦尔在扎列尔尸体旁的著名“哭调”也是如此。

长诗《亚述树》中的民间口头创作成分特别多。这是“穆纳齐尔”（欧洲对谈式的诗歌比赛）的早期范本，类似于该体裁的法尔斯语古典作品（阿萨迪·图斯的《白天与黑夜之争》等）。长诗以中世纪诗歌形式“卢格兹”（谜语）写成。

一场辩论发生在金色枝叶的棕榈树与山羊之间。山羊想要证明，它给人们带来的好处多于棕榈树。辩论进行得热烈而幽默。比如，棕榈树对山羊说：“我可以用来做棍子，人们用它来‘吻’你的脖子，我可以用来做木桩，人们把你四肢朝天吊在上面。当人们在铁钎上烤你的时候，我就是燃起熊熊火焰的枝条”；“我可以做成扫帚，人们用它来打扫庭院和屋子，我可以做成木臼，用来捣碎大麦和谷米”；“我是农人的木坐垫”。山羊则夸耀地答道：“皮囊和水袋由我制成，在草原上和沙漠里，尽管天气炎热，水却冰凉，这是我的功劳。”

《亚述树》这部长诗遵守了音节诗的格律，相当灵活和多样，其中还可见到押韵的成分。

世俗文学的其他作品，如《帕帕克之子阿尔塔赫舍尔行传》（约六世纪），反映出萨珊王朝创始人生活的真实事件。整部作品情节惊险而神秘，在许多方面，尤其在爱情线索的描写方面，很像古希腊罗马时期（希腊化时代）的长篇小说。同时，长诗吸收了许多民间传说和童话情节，比如与龙搏斗的故事。

长诗的主人公阿尔塔赫舍尔是帕帕克·萨珊之子，阿契美尼德王朝的后裔，他在外祖父帕提亚国王身边长大成人，但后来失宠被黜为马倌。一个女奴爱上了阿尔塔赫舍尔，帮助他逃往法尔斯，他在那里招兵买马，并向帕提亚国王发起进攻，获胜后成为新的萨珊王朝的创始人。

还有许多历史小说也很有名，如《玛兹达克书》、《巴赫拉姆-乔巴克书》以及其他一些流传至今的作品，它们都是阿拉伯语译本。其原著显然在伊朗被伊斯兰化后都已失传。后来，菲尔多西根据阿拉伯语历史文献把它们的部分内容写入《王书》。

252· 阿拉伯文的图书目录和百科辞书中保存了许多醒世作品的书名，它们用巴列维文学通俗体裁“安达尔兹”写成。八世纪著名的阿拉伯作家，波斯人出身的伊本·穆格法译成阿拉伯语的这种体裁的作品有：《律书》和《王权书》。这种体裁的作品不但援引了训诫及治国规范，而且收入国王的圣旨、命令等资料。安达尔兹体作品有浮生易逝的主题和对天国的期望。

伊本·穆格法从巴列维语译成阿拉伯语的还有宗教伦理论文，据称是

祭司坦萨尔写给塔巴里斯坦国王古什纳斯普的信件（注明六世纪）。然而流传下来的则是从阿拉伯文译本改写为现代波斯语的本子。论文包含珍贵的历史和文化资料。

巴列维文学还包括对外国情节（其中有用各种印度语写的）的翻译的改编。

比如，十世纪的阿拉伯历史学家马苏迪就谈到，巴列维语的《一千个故事》这部作品是以印度原著为蓝本创作而成的。据这位作者说，巴列维语的这部作品后来再由前面提到过的伊本·穆格法译成阿拉伯语，并成为著名的阿拉伯故事集《一千零一夜》的蓝本。广为流传的布达萨夫和比劳哈尔的传说在欧洲文坛以《瓦尔拉姆和约阿萨夫的故事》而闻名，也是从印度语译成巴列维语，然后再译成阿拉伯语。印度故事集《五卷书》的巴列维语改编本，以及著名的阿拉伯语译本《卡里来和笛木乃》，在世界上享有盛誉。

十世纪时，伊斯法罕的编年史家哈姆扎写道，在帕提亚王国后期（阿萨息斯王朝）似乎有七十部作品被译成巴列维语，他指出其中的一部作品《辛巴德纳玛克》已被收入《一千零一夜》。还有关于前伊斯兰时期最后一个世纪的巴列维文学作品的资料保存下来。安-纳底姆在自己的著作《菲赫里斯特》（《图书编目学》）中提到过各种体裁的作品，如趣味小说《达尔和金神像》、《七个大臣的故事》（类似于后来被加工为民间长篇小说《巴赫提阿尔一纳梅》的《十个大臣的故事》）、《孤儿鲁斯维赫》、《熊和狐狸》、《巴比伦国王尼姆罗德》等等。

最后，不能不指出一部以《列王纪》的名称而闻名的，内容涉及伊朗历史、史诗和神话的内容丰富的巨著。该著完成于七世纪萨珊王朝末代国王雅兹迪格德三世时期（633—651），而八世纪时伊本·穆格法将其译成阿拉伯语。后来，琐罗亚斯德教的祭司们于十世纪将这部作品译成新波斯语（法尔斯语）。《列王纪》成为最重要、最古老的历史故事和传说的汇编，尤其被诗人们（如菲尔多西）所利用。

保存下来的文献资料（以及古代作者的报告）使人有理由认为，古代伊朗存在着专业的民间音乐家和歌手，他们在帕提亚人中被称为“戈桑”。巴尔巴德的诗与歌特别有名，后来他的名字成为通用名词。

巴列维文学中制定的诗学规范，可根据许多范例来判断。在这方面，《大本达希什恩》中歌颂永恒时间（扎尔旺）的韵律颂辞残片颇有价值，从中可以发现音节体的古诗正在向定量节律体的经典诗歌过渡。

时间强过两个造物主（善与恶），
时间是行为之标准，正确无误。

时间的善意超过所有行善者，
时间的裁定胜于所有裁判者（最好的法官）。

时间（生命）——总是短促，
耽于享乐者（人）总会堕落。
无论你傲慢地飞向天际，
无论你痛苦地落到地面，
无论你身处阴曹地府。
灵魂无法摆脱它（时间）而得以解放。

这首诗反映出对最高神扎尔旺（永恒时间）和二元论的善恶神（奥尔穆兹德和阿里曼）始祖的崇拜，其主题思想把所有生存者的短暂生命与永恒时间对立起来，由此得出承认命运、劫运具有无上威力的宿命论。这里反映出古代许多民族和宗教所具有的三重世界观念：天为上，地为下，地狱就是世界的海洋。

从公元最初几个世纪开始，在最大程度上自命为起世界性万能宗教作用的诸多宗教中占据相当重要位置的，除基督教和佛教外，还有摩尼教，其创始者是摩尼。

253 • 约216—217年，摩尼出生于巴比伦南部，父母是伊朗显贵。巴比伦当时是经济发达的地区，这里有不少贸易和手工业城市。巴比伦以丰厚的科学和文化传统而驰名。这里的人们尤其热衷于占星术的奥秘和神秘的宗教信仰。摩尼很早就开始传教，他二十五岁时作为新宗教的使徒前往印度，在那里为自己的信徒创建了首批教团，然后到法尔斯和苏齐阿努（伊朗南部）建立了同样的教团。

摩尼所传播的万能宗教的实质，按他的意图应当是代替其他所有的宗教，承认世界是光明与黑暗永远斗争的场所，而人的使命是帮助光明神彻底征服邪恶。摩尼教吸收了诺斯替教、琐罗亚斯德教、基督教和佛教的一些成分。

摩尼开始传播新宗教是在以琐罗亚斯德教为支柱的萨珊王朝形成的时期。萨珊王朝最初几个国王，尤其是沙普尔一世时期（243—273），并不阻止摩尼教的传播。但不久，萨珊王朝的统治者们在确信摩尼教实质上旨在反对国家的专制制度和琐罗亚斯德教之后，就开始迫害摩尼教教徒。摩尼孜孜不倦地在萨珊帝国各省传教多年，据某些资料称，他曾深入中央亚细亚、克什米尔和西藏。根据萨珊国王瓦拉姆一世（274—276年在位）的命令，当摩尼从遥远的国度回到伊朗时，即于276年被捕入狱并死在狱中。他被分尸数段，头

颅悬挂在贡迪—沙普尔城内示众，以污辱和恫吓“异教徒”。

据说摩尼写过无数文学作品，其中仅留存下七部，被定为正典，它们用阿拉美亚语（叙利亚语）写成，按传统说法，是他用于布道的文稿。摩尼的叙利亚文原著一点也没有保存下来，而穆斯林和基督教作者从中摘录的引文也只是残缺不全的片段。

这七部著作中的第一部是《摩尼福音书》，由二十二章组成，其中相当多的片断以伊朗语（中古波斯语和粟特语）形式流传至今。第二部是《生命的宝藏》，以波斯文译文《尼安伊津达干》而闻名。第三部有汉文本，名为《秘密法藏经》，东伊朗的文献称为《拉赞》（《秘密》）。其他几部作品包括：《大力士经》（东伊朗语称为《卡万》）、《书简》和《圣咏集》。

摩尼教的教规在作品《凯法拉雅》中得到阐述，保存下来的是科普特文本，还有伊朗语稿本的片段。除了正典以外，还有摩尼为萨珊王朝沙普尔一世编著的教义书（《沙普拉坎》）也很有名。

摩尼的作品具有百科全书的性质。他试图把当时所有的学科都包括进去：宇宙学、地理学、炼金术、天文学、数学、植物学、医学等等。所有这些学说都以他的光明神的自然哲学观予以阐述，具有仁爱的色彩。“无爱之处，事业无成”——摩尼的这句以粟特语表达的格言传至今日。

摩尼的布道辞和祈祷辞富有抒情色彩，绘声绘色，具有民间口头创作之风。这些作品的创作往往借助于自然现象：日出、雷雨、阴霾的天空、树上的幼芽、甘霖。这类作品与他的论文不同，明白易懂，更加通俗。摩尼经常使用诗歌形式，如在保存下来的曼德语（闪米特语）的诗歌片段中，可能有一段是摩尼临终前的祈祷辞：

我是知恩的信徒，
我离开了巴比伦，
我从巴比伦离开，
为的是向苍天发出哀号：
“喔，诸位神灵，我恳求你们，
喔，诸位神灵，求你们共同保佑我们——
请大发慈悲，饶恕我的罪孽！”

摩尼被认为是音乐和造型艺术的崇拜者。据传说，他本人就是著名的艺术家（伊朗人称他为摩尼纳加什，即艺术家摩尼）和书法家。在新疆的发掘工作中发现了有趣的摩尼教彩绘—壁画和小型画。摩尼有一部带插图的作品《阿尔然格》。“阿尔然格”这个名称在伊朗乃至整个近东成为表示绘

画杰作的通名。

尽管遭到琐罗亚斯德教和基督教教会的残酷迫害，摩尼教还是由分散在东罗马领地、中亚和中央亚细亚、中国、巴勒斯坦等地的摩尼信徒进行了广泛传播。在基督教国家中，摩尼教思想非常活跃，以致在中世纪以民间教派的形式保留了下来，例如亚美尼亚的保罗派和通德拉克派，保加利亚的鲍格米勒派，西欧的阿尔比派。摩尼教在东方，尤其在粟特人及他们在新疆的移民居住区尤为盛行，而从八世纪起成为回鹘汗国的国教。摩尼创作的著作以及伪托他的名字创作的作品都被译成各种语言，并有叙利亚语、曼德语、中部波斯语和帕提亚语、粟特语、科普特语、汉语和维吾尔语的片段保留下来。

254・

摩尼教的布道辞广泛采用劝谕性寓言、格言等民间口头创作成分，这说明这些体裁都是当时常用的。

在一篇粟特文的摩尼教文学片段中栩栩如生地描绘了"光明乐土"："光明乐土，自由自在，永不消逝，创造神奇，高不可攀，深不可测。任何敌人、任何恶徒都无法在这片乐土施展伎俩。它那神妙的外壳由金刚石般的物质制成，坚不可摧。一切美妙的东西都由它而生：起伏的山冈披着盛装，美轮美奂，鲜花盛开；果树成林，硕果累累，常绿常青，不落不腐；淙淙泉水，长流不息，芳香四溢，充满整个光明王国，滋润树木和草场；鳞次栉比的房舍和宫殿、宝座和御榻永远存在，与世长存。"

一首流传至今的描写"光明国"的汉语摩尼教颂歌，提供了一个相当重要的反映当时人民夙愿的细节：

> 珍贵的光明国无边无际，
> 寻找其边界枉费心机；
> 它真正自由自在，毫无压迫，
> 这里不再有穷困和吃亏，
> 这里人人行动自如，随心所欲。①

正是摩尼教的这类思想和动机，使琐罗亚斯德教的祭司们心惊肉跳，将之视为对穷人重新分配封建和教会所有制的财产的号召。关于这一点可以根据下列事实作出判断：几个世纪之后在《邓卡尔特》一书的一章中，就污蔑摩尼教，把类似的"罪行"归咎于摩尼。这一章的名称十分典型，叫作"反

① 此处根据俄文转译。——译注

德鲁季（伪神）摩尼的十诫”：“摩尼宣扬人们应当在这世上不断掠夺别人的财产和好的牲口，从而毁灭人类。”

在《大力士经》的摩尼教加工本中介绍了大量古代伊朗的神话情节。帕提亚语的摩尼教文学原著中有一篇讲述霍拉桑土地神开导摩尼教使徒多马的事，引用了一则关于五扇感觉之门的寓言故事（阿津德），具有明显的民间口头创作特点。

保存下来的用帕提亚语写的关于神奇光明树的歌词片断很有价值，是早期风景诗的典范（原文是十一音节体诗，五个音节之后有停顿，这种诗体有些地方像乌什塔瓦德格律）：

太阳已闪光，月亮依然明亮，
金光闪闪亮，枝头也放光芒，
鸟儿在黎明，快快乐乐玩耍，
白鸽在嬉戏，百鸟陪伴着它，
姑娘合唱团，尽情放声歌唱。

描写商人与珍珠钻孔工的摩尼教劝谕性寓言故事（用粟特语创作）也很有特色。寓言的情节显然来自《卡里来和笛木乃》（有关巴尔祖医生的一章）。根据保存下来的粟特语片段，可以想象这种题材在民间是以何种形式流传的。贪婪的商人与艺术工匠之间的争论，用真正的民间幽默手法加以阐述，争论的结果是，“珍珠的占有者不得不支付一百个金币，而珍珠直到第二天仍无法钻孔，他自已则感到无比羞愧和悲伤”。

但是，这种题材被用于摩尼教的布道辞中，就留下了宗教道德的印迹。尽管如此，它仍然生动地传递了民间故事的情趣。

粟特语书面文献（如《古粟特语信札》等）在二十世纪才被考古学家发现，大多数发现于新疆——粟特人的海外商站所在地。八世纪时领导军队抗击阿拉伯人入侵的粟特统治者德瓦什提奇的大量粟特文件档案（称为《穆格档案》）在粟特人本土（穆格山，现今的塔吉克苏维埃社会主义共和国的彭吉肯特地区）被发现。粟特文字产生于公元初期。从四世纪开始已有许多粟特语书面文献资料。大约从四世纪到九世纪这段漫长的时间内，粟特语在整个中央亚细亚起过 lingua franca[①] 的作用。

① 混合语，指在不同民族中通行的一种或几种语言。——译注

在保存下来的为数不多的文献残片中，没有文艺作品，只能说它们具有
255· 某些艺术因素。私人信件（《古粟特语信札》）和《穆格档案》文件，在最大程度上反映了标准粟特语的规范。据流传下来的资料判断，在那些时代，已形成一定的书信文体：重复、赞美格式、隐喻等等。例如，在一份文件中，侄儿给村长克鲁特写道："没有你在旁边，就别指望有任何东西能减轻我生活中的不幸，也别指望我的躯体会有生命力。"有一块残片（五至六世纪）还提供了语言艺术因素发展的进一步概况，简要地描述了鲁斯塔姆与作为恶的化身的妖魔作斗争的情节：

……就这样，鲁斯塔姆把他们追到城门口。许多人被他踩在脚下死去。数以千计的人[落荒而逃]。他们逃进城里，关上城门。鲁斯塔姆载誉而归。他来到一处丰饶的牧场，停住脚步，卸下马鞍，[并且]放马儿自去吃草。他本人脱下战袍，吃点东西，吃饱喝足之后，铺开战袍躺了下来，很快就睡着了。而众妖魔彼此议论："我们遭到多大的厄运，多大的耻辱啊，竟然被一名单枪匹马的骑士逼得躲在城里。我们为什么不采取行动呢？大家要么一死了之，要么去为国王报仇。"妖魔们开始行动起来[……]，他们用足力气撞开城门。只见无数的妖魔……有的爬上马车，有的骑上大象，有的待在[……]有的骑着猪，有的骑着狐狸，有的骑着狗，有的骑着蛇[和]蜥蜴，有的步行，有的像老鹰一样飞行，有的甚至头朝下脚朝上行走……他们出发去寻找英勇的鲁斯塔姆……

甚至可以根据我们掌握的残篇判断出粟特语中形成的那些艺术成分：文体精练，形象生动，有箴言特点。

### 2. 波斯—塔吉克文学（九至十世纪）

使用法尔斯语的波斯—塔吉克文学产生于东伊朗人包括塔吉克人居住的地区，后来发展到西伊朗人（波斯人）居住的地区。八至十五世纪时，居住在中亚细亚，尤其是伊朗、阿塞拜疆广大地区的其他民族也创作了法尔斯语文学。甚至与伊朗接壤的国家（印度和土耳其）也产生过法尔斯语文学作品。

阿拉伯军队对伊朗和中亚细亚的侵占始于约635年，结束于八世纪二十年代末，这是一个漫长而复杂的历史过程，在被征服民族的社会经济和政治、文化生活中引起了深刻的变化。

由于伊斯兰教的进入与传播，被征服民族的语言受到阿拉伯语的排挤。阿拉伯语作为宗教和国家的语言，成为整个阿拉伯哈里发国土上人人必须使用的唯一标准语。

名为“舒毕”的被征服民族的解放运动开始于八世纪初。伊朗的舒毕运动最强劲，它同伊斯兰教的对立有时几乎达到彻底决裂的地步。即使如此，舒毕派也只使用阿拉伯语，而且在九世纪初以前从未反对过其强势力量。然而在阿拉伯语文学自身内部却产生了反对阿拉伯文化霸权地位的运动，主张恢复前穆斯林时期伊朗文化和文学生活的理想模式。

语言的替换使已经接受阿拉伯诗歌和伊斯兰文化许多因素的波斯—塔吉克文学产生深刻的质变。与此同时，该文学还成功地保留下古代伊朗的传统和别具一格的特点。

总之，由于接触到其他文化，七至九世纪阿拉伯语的波斯—塔吉克文学得到很大的丰富，以至于不仅把阿拉伯文学本身提高到新的阶段，而且实质上已经为后来本国语——法尔斯语（起初称帕西语）——的古典文学的产生创造了先决条件。阿拉伯语在当时起着世界性语言的作用，法尔斯语文学也因此直接接触到那个时代的世界文化。造成这种现象的原因，除宗教因素外，更重要的是当时成为阿拉伯哈里发国家组成部分的中亚细亚和伊朗的社会经济生活产生了重大的进展：封建主义蓬勃发展，城市不断出现，海外贸易正在扩大。八至九世纪出生于伊朗的著名阿拉伯诗人阿里-胡赖米、巴沙尔·伊本·布尔德（714—784）和艾布·努瓦斯（762—813），在自己的抒情诗、颂诗和讽刺诗中首先表达了城市阶层的情绪和热爱祖国伊朗的感情。爱情主题和人道主义思想随着他们的创作进入诗歌，后来又贯穿于法尔斯语文学最有价值的部分。

伊朗的舒毕运动所取得的成就，为打破阿拉伯语在伊朗各民族文学中一统天下的局面奠定了基础。这方面的某些尝试，在舒毕运动的早期阶段已获得成功。有资料证实，巴沙尔·伊本·布尔德在青年时代就用法尔斯语写过诗。艾布·努瓦斯也打破贝都英诗歌传统，在自己的阿拉伯语诗歌中引用了法尔斯词汇和整段语句。 ·256

法尔斯文学产生于八世纪和九世纪之交，首先出现在伊朗人居住的名为霍拉桑和马维兰纳尔（特兰索克西安纳）的地区（主要是撒马尔罕、布哈拉、巴尔赫、梅尔夫等城市）。波斯—塔吉克文学是在反阿拉伯行动的高潮中成长起来的，这些行动促使伊朗王朝（先是塔黑尔王朝和萨法尔王朝，后来是萨曼王朝）取得政权，使母语和伊朗传统得以复兴。

霍拉桑方言迄今仍然是法尔斯语所有方言中最接近标准语的。新的标准语——法尔斯语——首先被广泛用于宫廷颂诗。法尔斯语的名称中又增

添了一个形容词“达里语”(由此出现了“帕西—达里语”,即“国家宫廷中书写用的帕西语”)。

十世纪初,在中央权力相对集中、不依赖阿拉伯哈里发国家的东伊朗萨曼王朝(874—999),形成了有利于文学发展的环境:萨曼王朝的国家经济结构具有完全封建主义的形式。手工业、地方贸易和商队贸易特别发达,文化事业处于发展高潮。布哈拉不仅是该国的首都,而且成为整个东伊朗和中亚细亚文化生活的中心。第一个有影响力的法尔斯语诗歌和散文流派正是在布哈拉出现并蓬勃发展。该流派的遗产成为后来文学发展的古典传统。

萨曼王朝统治时期出现了文辞鉴赏家,宫廷对高水平的法尔斯语诗歌创作给予奖励。凡是能使重新抬头的贵族产生兴趣的东西,诗人都纷纷响应,欣然命笔。由于与古代伊朗文学传统失去联系,也由于在阿拉伯语作为伊朗国语、科学和文学语言而占统治地位的时期,诗人们许多世纪以来都模仿阿拉伯诗歌,所以在法尔斯语诗歌产生之前,阿拉伯语诗歌的节律定量原则无论在理论上还是实践中,都日益得到巩固。新的波斯—塔吉克文学在阿拉伯文学的思想和题材传统的基础上继续得到发展。

但是,也出现了摆脱阿拉伯语影响的趋势。一些著名诗人遵循古代伊朗的传统,用纯伊朗诗歌形式“马斯纳维”(阿拉伯人后来从伊朗人那里借用了这种形式,并取名“穆兹达维季”)描绘出宏伟的史诗画面,创作了爱情抒情和哲理的四行诗。这种诗以民间的杜别伊基体为基础,但用阿鲁德(波斯语为“阿鲁兹”)节律写成,而按阿拉伯语则称为鲁拜诗。

据叶·埃·别尔捷利斯研究发现,波斯—塔吉克诗歌的早期特点受到民间创作的影响,并保留着诗人们的双语现象。

这一时期的抒情诗中出现的有代表性的作者名字很多,但仅仅保留下他们的基本上已收入早期诗选中的诗歌残篇。他们通常都是双语诗人:艾布·舒库尔·巴尔希(生于915或916年)、艾布-哈桑·布·伊尔亚斯·阿加季·布哈里、哈基姆·哈巴兹(面包师)、工匠出身的尼沙普里、传奇女诗人拉比(宰恩·阿里-阿拉伯)·本·卡勃·库兹达里·巴尔希等。

正是在这个时期,诗歌为民间思想和主题敞开了大门。例如,艾布·哈夫斯·苏格迪·撒马尔罕迪的二行诗无论是内容还是形式,都与民歌完全符合:

山间的岩羚羊怎能在草原上奔跑?
没有可爱的人儿,没有心爱的人儿,怎能度过一生?

就形式而言，这首二行诗使人想起民间的拜特偶句：

马特恰异常壮观，陵墓多奇妙哟！
那里有宜人的空气，那里的牧场长满三叶草！

流传下来的其他早期诗人（罕扎列·巴格迪西、艾布·苏莱克·古尔加尼、艾布·扬巴吉·阿巴斯·伊本·塔尔罕、菲鲁兹·马什里基等）的诗篇也是这样的。

在鲁达基创作之前的早期波斯—塔吉克诗歌作品中，可以发现各种诗歌形式是如何形成的，这些形式后来必然会发展成独立的体裁：鲁拜、嘎扎勒、喀西达、马斯纳维，还可以把马苏迪·马尔瓦齐（十世纪初）编写的第一部法尔斯语诗体《王书》包括在内。

九世纪时仅以雏形出现的因素在鲁达基的创作中得到发扬光大。 ·257

有关鲁达基（约858—941年）的身世，我们知之甚少。一说他叫艾布·阿卜杜拉·贾法尔，是穆罕默德的儿子，无论如何，在一部相当古老的文献资料里是这么写的。另一种传说称，他叫艾布·阿里-哈桑。他逝世时已及耄耋之年。

鲁达基出生于一个小山村。他向老百姓学习唱歌和音乐。他在家乡成为诗人，而且在萨曼王朝的宫廷中成名之前就已被公认为歌手和乐师。鲁达基以独特的方式表达自己对故乡小山村的爱：他作诗时用的笔名就是他度过童年的小山村的名字——鲁达克，而不像许多诗人那样取一个华丽的名字，或用庇护自己的国王的名字。

书面诗歌在当时仅发展于宫廷之内。鲁达基在萨曼王朝宫廷里活动的初期，备受尊敬，过着富贵的生活，但宫廷编年史编纂者记下了一个传说：鲁达基后来失宠并被逐出宫廷。所有年老的伊朗诗人均有如此悲惨的结局。

难怪后来菲尔多西在自己的讽刺性书信体作品中明显表达出来的诗人与国王之间的冲突这一主题，成为古典诗歌中经常的、主要的题材之一。

现在可以证实，鲁达基后来双目失明。对诗人悲惨生活境遇的暗示，可以在其诗歌的自传性片断中，尤其在关于英俊的约瑟的三件衬衫的寓言故事中找到：

美丽的姑娘，我在古老的寓言里读过，
三件衬衫的故事，
以美貌出众的约瑟把三件衬衣都穿在身上。

一件衬衣被狡猾地染上鲜血,欺骗纷碎可穿另一件衬衣,
第三件衬衣的芳香使双目失明的雅各重见光明。
我的脸与第一件衬衣相仿,我的心与第二件衬衣一样,
哦,如果我能找到第三件衬衣,那将是命运的决定。

鲁达基失宠的原因不明。只能推测,这与他对布哈拉的一次平民暴动持同情态度可能有一定关系。这次暴动与主张财富均等的所谓卡尔马特异端运动有联系。伟大的诗人死于故乡的小山村。

据传他一生写了三十万行(据其他资料称有一百三十万行)二行诗,流传至今的只有个别诗篇和残篇,它们可分为三大题材:抒情诗、风景诗、爱情诗。这些诗篇都对一位美丽的女奴充满深沉而悲剧性的情爱,后世人纷纷编写关于这位女奴的传奇故事。

有七首马斯纳维体训诫诗的片断保存下来,其中两首很有名。《太阳门》是描写女人狡猾的醒世作品,是《辛德巴德—纳梅》的诗体叙述;《卡里来和笛木乃》(932)是以阿拉伯语形式保存下来的同名巴列维语作品的诗体改写本。菲尔多西在《王书》中写道,鲁达基一边通过听人诵读来领悟阿拉伯语原文,一边以"模糊的视力"写下自己的长诗。鲁达基的《卡里来和笛木乃》有一万两千首拜特偶句(二行诗)。长期以来人们只知道其中的一首:

一个人如果一辈子毫无长进,
世上再好的老师也无能为力。

近数十年来陆续发现了不少新的片断,总共约有一百二十首拜特偶句,即占长诗的百分之一。但是仅凭这些片断即可对鲁达基有所了解。比如,在他的《卡里来和笛木乃》中,有一段描写猴子把萤火虫当作火的故事,本来是散文,现在则变成了一幅生动简练的诗体速写画。直译如下:

冬天。夜里。猴子们冻得直哆嗦。
突然萤火虫夜间开始闪烁。
"这是火!"猴子们想,
于是就向它投去一抱干树枝。

鲁达基打破了颂诗用押韵表示奉承的现有规范,诗人在歌颂国王和显贵时,试图唤醒他们的人性。

从他的诗中还可以感觉到对社会不平等的抗议，感觉到“一些人和另一些人”这一民间主题，这个主题不仅在他最亲密的继承者中被反复使用，而且在后来许多杰出诗人那里也被反复运用（纳西尔·霍斯罗夫、萨迪等）。

这些人——桌上摆满了肴肉和精制的杏仁糕。
而这些人——饥肠辘辘，大麦饼也难吃到。

鲁达基无论写什么人，高贵的保护者、他本人或是他笔下的主人公，总能揭示出普通人的人性的新的一面。诗人经常采用取自平凡的日常生活中的形象。

有一首诗是专门反对颂诗的，很能说明问题。他把颂诗称为“干涸的埃拉多斯[①]溪流”：

我不能为了躯体鄙俗的欢乐而使灵魂受辱，
为身居高位者做牧人，是一种耻辱。
不想在干涸的埃拉多斯小溪中找水的人，
就像先知，乃至真理化身出现于世。
我的诗篇是英俊的约瑟，我是他的美貌的囚徒，
我的诗篇是夜鹰之歌，命运使我对它着迷。
达官贵人我见过不少，在不止一个人身上，我看到了伪装的美德和深藏的恶习。
我心底的愿望只有一个：为他们做个榜样，
唉……上天赐我失望以资奖赏。

· 258

鲁达基的特点是，在拜特偶句内，甚至在每一个诗行内一分为二。拜特偶句的这种切分往往取决于两个形象的对立或对比，有时也表现为诗体的对称结构：

你不爱我，而你在等待我的爱。
你寻求真理，可自己却谎话连篇。

诗行的这种结构赋予它对称性和对照性，这是我们根据古代伊朗传统

① 古希腊人对希腊的称呼。——译注

了解到的特点。

朴实无华的美是鲁达基所固有的。鲁达基把诗人自己的劳动比作织布鸟这一能工巧匠的工艺，而把诗作比作花岗岩：

须知，我是一个能传递新闻和发表言论的诗人，
我把花岗岩制成丝绸一般拜特诗篇。

鲁达基不迁就颂诗的法则，而使它服从于自己的规范。

鲁达基诗句的完美性在其喀西达诗《老年怨》和《酒颂》中明显地体现出来。

前一篇是自传体诗。令人惊叹的是，这并非一篇关于暮年凄凉的故事，而是一首献给青春、歌颂生活永远美丽和欢乐的颂歌。正是这种对照手法、内在的矛盾以及由青春的狂喜和欢乐的回忆向悲痛和绝望的瞬间过渡，构成了鲁达基悲剧性乐观主义的本质。美学的和伦理的理想的统一，在这里得到非常生动的阐发：

我用热情的诗篇将冷酷恶毒的铁石心肠
变成柔软的丝绸
……
你可以看见，时间把我们觉得新的一切新东西，变得衰老，
但时间又会赋予过去的事业以青春。
是啊，花圃已变成无人问津的荒地，
但荒地又会鲜花盛开，犹如茂密的花圃。

在这首喀西达诗中，不断发展和欣欣向荣这一不可抗拒的主题，与悲伤的音调相互交织在一起：

然而时代已经改变，而我自己也已改变，
给我一根手杖吧，白发老人理应持棍携袋，步履蹒跚。

喀西达诗《酒颂》是喀西达体裁的典范。之所以这样说，并非因为诗中运用了娴熟的颂诗辞格，而是因为诗中包含了辞格所无法包括的东西，具体而言，就是喀西达诗的伦理部分——有关理性与人性的人道主义格言。

鲁达基最爱用的对照关系是爱情和理性。在这对照关系的背后是情感与理性这两个本原的对立，这种对立在古代和中世纪的伊朗哲学中是人所

共知的。这种对立也反映在“绝对精神”和“绝对理性”这一神秘主义范畴中。

下面一首诗的片断可以认为是纲要性的：

对理性花园而言，你是秋天，
而春天是为爱情花圃存在的。
爱情称我为先知——
那你就称自己为爱情的创造者！

歌颂理性是诗人整个伦理体系的基础，是他理解善与恶的基础，是揭露不公正现象的基础，然而也是他在哲学上与坎坷命运妥协的基础。但是，高于一切对立、两个极端和二律背反的是恋人的形象，她乃是不朽的人性美和对人类之爱的源泉。

鲁达基理解的崇高爱情不是神秘而与世隔绝的对世界的抽象感知，但也不是通常的肉体之爱。这是人道主义理想的反映，在精神上最接近于柏拉图的厄洛斯①：在他的诗歌中反映的世界高度和谐的思想，是通过可见的、感性的、温柔的形象，但有时也用故意有缺陷的、“未经加工的”粗糙形象体现出来的。在鲁达基的颂诗中，纯颂辞诗行（这是他对当时的贡献）仅仅是作为那些理性形象（“理智的公正君王”之类的主题）和爱情形象（仁爱之类的主题）的外壳。

鲁达基不是解释世界的哲学家，他是感知世界和向往完美世界的诗人。

在鲁达基的影响下，大批杰出的诗人开始从事创作活动。他们生活在当时的两个文学中心：中亚细亚（布哈拉和撒马尔罕）和霍拉桑（巴尔赫和梅尔夫）。 ·259

其中最著名的有沙希德·巴尔希（用法尔斯语和阿拉伯语写诗，有很强的哲理性）和艾布·舒库尔·巴尔希（著有醒世叙事诗《创世书》，用英雄史诗格律“穆塔卡里布”写成），还有艾布·穆艾亚德·巴尔希和泰扬·马尔瓦齐等。这些诗人的作品中最重要的内容是发现了自然和人，这正是当时有教养的社会阶层中新产生的一种处世态度。鲁达基及其追随者通常不涉及宗教主题和神秘形象。他们的诗作体现出民众的智慧，可以触摸到对大自然和对生活乐趣的活生生的感受。他们的作品中有不少新鲜的形象，这些形象形式简练，却机智巧妙；他们的诗作尚未受到后来几个世纪的文学

① 爱。这里指精神上的推动力、美感的喜悦和对于真、善、美的理想的狂热追求。——译注

所特有的形式程式化和辞藻过分华丽的文风的束缚。

萨曼王朝统治时期，对伊朗古代文化的热情重新燃起，其中包括用法尔斯语编纂生活在阿拉伯人入侵前的神话中的和真实的勇士、国王的传奇和传说故事集。这类神话故事汇编统称《沙赫—纳梅》(《王书》)。

前面已经指出，萨珊王朝时期有一部用中古波斯语(巴列维语)写的有关国王的著作《赫瓦泰—纳马克》(《列王纪》)，原著已失传。有证据表明，至少有四部用法尔斯语和达里语写的作品没有保存下来：这就是艾布·穆艾亚德·巴尔希的散文《王书》(963)，艾布·阿利·穆罕默德·伊本·阿赫麦德·巴尔希的《王书》，马苏迪·马尔瓦齐的《王书》(完成日期早于966年)，以及《曼苏尔王书》(献给曼苏尔，完成于957年)——菲尔多西在自己的作品中参考的正是这本书。流传至今的《曼苏尔王书》的前言鲜明地表现了早期波斯散文的种种特点。显然，这部史诗汇集的作者们利用了存在于民间和农民(小封建主)环境中的口头传说和传奇故事。其中有位作者叫塔吉基(卒于977年)，可能熟知所有这些作品。

塔吉基在做好前期工作之后就着手编写自己的诗体《王书》。诗人在一次宴会上猝然死去，死于一个奴隶之手。诗人之死中断了他的工作，于是菲尔多西只能把他留下的将近一千行拜特偶句收录在自己的《王书》中。保存下来的这些诗以及塔吉基的其他诗歌残篇，都显示出作者对古老的传统和琐罗亚斯德教的信仰抱同情态度。



菲尔多西《王书》的插图
十四世纪抄本的小型彩画

古代伊朗的神话、传奇故事和传说在菲尔多西完成的优秀诗体史诗《王书》中获得了新的生命力。

艾布·卡西姆·菲尔多西的一生像伊朗其他古典作家一样，充满传奇色彩。这些传奇故事尽管都很离奇，但在某种程度上再现了诗人的创作面貌。菲尔多西出生的确切年代无从得知，据推测，他在932年至941年之间生于霍拉桑的图斯城。菲尔多西从父亲——财产不多的小封建主(农民)——那里接受教育。他研读过阿拉伯语，可能还学过中古波斯语。诗人的学识很广，难怪后来

他被尊称为“哈基姆”(“智者”、“学者”)。

菲尔多西的青年时代适值东伊朗封建国家萨曼王朝的繁荣时期。这是伊朗各民族历史上灿烂的时期。正是在那时,菲尔多西开始创作自己的史诗,但是994年,他刚完成史诗的第一稿,萨曼王国就遭到游牧部落的攻击。999年,哈拉汗王朝的突厥人占领了国家首都布哈拉并推翻了萨曼王朝。几乎就在同时,出身于萨曼王朝突厥部落近卫军的伽色尼王朝苏丹马默德取得政权,控制了阿姆河东南方的大片领土。 ·260

此时菲尔多西已经不再年轻,而贫困、挫折、失去爱子都使他过早地衰老。1010年完成《王书》的第二稿后,他把史诗呈献给苏丹马默德,附上歌颂新执政者的颂辞。但不知何故,马默德对这部著作并未给予应有的尊重,从而引起诗人的愤怒。据传说,他写了一封挖苦的讽刺信给执政者作为回报。在后来流传下来的各种《王书》手抄本中,这封信有了不同的版本。保存下来的那个文本,可能是经过后来加工增补的。但是,诗人用讽刺的形式抨击国王这一事实本身,是足以说明问题的。《王书》的作者为逃避恼怒的暴君,只得隐匿起来。据推测,菲尔多西死于1020年和1026年之间。1934年为纪念诗人诞辰一千周年,人们在他的伊朗墓地上建造了一座陵园。

菲尔多西的《王书》的结构,从形式上看符合伊朗历史上传说的和真实的五十位国王的统治时期。实际上,这部作品由三个篇幅不等的部分组成。第一部分是神话故事,叙述最早的十位国王的事迹;第二部分是勇士故事,主要歌颂鲁斯塔姆的功绩;第三部分是历史故事,由不同的情节组成,描写历史上真实的萨珊王朝众国王的统治时期。就篇幅而言,这部宏伟的史诗比《伊利亚特》和《奥德赛》加在一起还要超出许多倍。但是,《王书》不是诗歌化的王朝史。这是一部将内容广博和结构完整结合得令人惊叹的独一无二的史诗综合体,这是一部集神话故事和历史传说、爱情长诗和诗歌编年史、抒情沉思和训诫之大成的著作。

《王书》故事情节的展开有四个高潮。在神话部分中,高潮是铁匠卡瓦起义的情节;在勇士故事中是西亚伍什的悲剧;在一段过渡情节中是对伊斯肯达尔进入婆罗门乌托邦国的描写;历史部分中则是玛兹达克起义。

神话部分描写了人是怎样逐渐获得对魔鬼(台夫)的支配权。在智慧的贾姆施德时期,人的支配权达到顶点。但是贾姆施德骄傲了,把自己与所有的人对立起来,自命不凡地认为他是宇宙的中心:“‘世界就是我’——他对白发苍苍的王公们说……”贾姆施德竟然想把人们为善神服务变成为他效劳,于是他立刻遭到惩罚。龙王扎哈克杀死了他,并建立了长达一千年的统治。但在扎哈克的统治下,善良的人们并未停止行善。虔诚的阿尔马

纳克和未卜先知的卡尔马纳克就是这样做的，他们每次在送给龙王做贡品的两个后生中都留下一条生命。显赫的上层人士对扎哈克见风使舵。以铁匠卡瓦为首的平民百姓准备对龙王发起真正的反击。铁匠与龙王的戏剧性冲突场面是《王书》中最生动的情节之一。正是铁匠卡瓦使虔诚的法里东登上了王位。《王书》中描写的诸多伊朗国王的全部历史都可追溯到这次起义。

勇士部分是真正的鲁斯塔姆颂歌。我们看到，由于图尔和萨尔姆兄弟阴险地杀死伊拉季，因而引起伊拉季和图尔的后裔、伊朗人和图兰人之间不断发生流血战争。阿夫拉西阿布攻占了伊朗并对其居民赶尽杀绝。受人民爱戴的勇士鲁斯塔姆为自己祖国的正义事业奋起战斗。在刀光剑影地搏杀的紧张关头，出现了伊朗王子西亚伍什，他是军人荣誉、高尚精神和人类纯真的体现者。诗人让他经历战火的考验，而圆满的结局为西亚伍什的形象增添了更多的光彩。

西亚伍什是一位为人间和平生活而斗争的战士，因此获得一致的拥戴。他建造了西亚伍什吉尔德和甘格迪日两座城市。个人命运的磨难并没有使他感到不安，但他预感到，一旦自己战死，伊朗和图兰之间就会重新爆发战争。

西亚伍什的预感得到了应验：在阿夫拉西阿布的策划下，他牺牲了。鲁斯塔姆为死去的西亚伍什复仇，于是伊朗与图兰之间重燃战火。如果说西亚伍什在世时，图兰与伊朗之间的战事只是为了给双方被杀的王子复仇，那么在西亚伍什死后，伊朗和图兰之间的流血战斗就可以被看作是伊朗勇士为使天下太平而进行的斗争。这就是西亚伍什的形象及整部《王书》的真正伟大之处。

261・

有关伊斯肯达尔的传说的高潮是伊斯肯达尔与婆罗门人的会晤。正是该传说为出生于甘贾（阿塞拜疆）的伟大诗人内扎米的长诗《伊斯肯达尔—纳梅》中描写的尘世公正王国和人人平等、个个劳动的国家这一壮丽的社会乌托邦奠定了基础。

这篇故事被直接引用于《王书》的历史故事部分前面。接下去，菲尔多西似乎正是从这种社会乌托邦的角度来评判国王的公正与否：国王是关心自己同胞的安居乐业、关心他们的幸福与富裕呢，还是贪得无厌、极端吝啬、自私自利。

历史故事部分的高潮是玛兹达克起义。这场起义最为有机地与这个乌托邦理想联系起来。诗人在描写玛兹达克起义时表明，人民是在为自己的幸福和平等而斗争，而不只是向往神秘的山中贫穷婆罗门的缥缈的乌托邦王国。在菲尔多西的笔下，人民群众在玛兹达克率领下纷纷起义。

玛兹达克领导的起义（六世纪初）是人民群众的运动，不仅在伊朗得到发展，而且蔓延到阿拉伯半岛和亚美尼亚，动摇了萨珊王国的基础。这个运动的思想是否定钱财和巨富，将其视为世界之首恶，视为阿里曼的产物。

宫廷编年史的作者们企图贬低这次运动的意义，把它描绘成短时间的"叛乱"事件，而把玛兹达克描写成"骗子"、"狂人"、"渎神的诱人失足者"。巴列维文学中甚至还有一部长篇小说《玛兹达克—纳梅》（《玛兹达克书》），后来被译成阿拉伯语，而且在菲尔多西所处的时代非常有名。小说已失传，但是从中借用的玛兹达克形象留存在中世纪一些东方作者的著作中。这一形象相当完整地传达出小说所具有的倾向性和诽谤性。毫无疑问，菲尔多西会利用这些资料。

故事的开端可能使人感到诗人遵循了官方的说法：

人们从全国各地投向玛兹达克，
放弃正道，选择邪路。

但是，在描写从正道转向邪路时，诗人使用了多少有些让人意外的方法：

库巴德不知道如何摆脱黑暗，
他在玛兹达克话中听出善意。
他提出问题——立刻得到回应，
在玛兹达克心灵中他见到光明。
勇敢的沙赫偏离先知、君王、领袖
和高层祭司走过的道路，
听从玛兹达克，
知道他的言语中有真理的光辉！

菲尔多西认为玛兹达克的追随者正是那些"以自己的劳动获得食物的人们"。诗人相当形象地表明，玛兹达克的教义成为越来越蓬勃的不可遏制的群众运动。这里明显地揭示出诗人对玛兹达克的社会普遍平等的学说本身的态度。诗人用各种方式表达自己的态度：有时对玛兹达克进行评述（"有理智"、"开明"、"与人为善"），与官方的说法截然相反；有时愤怒地揭露祭司和当权者对玛兹达克及其追随者的狡诈和残酷的镇压。值得注意的是，在谈到玛兹达克时，菲尔多西不止一次地使用古代伊朗传说中神圣化的最正面的形象、概念和词语："光明"，"善良"，"光辉"，"信仰"。

因此,在史诗的开端描写了一次神话中的卡瓦率领的人民起义,而在结尾时描绘了历史上真实的玛兹达克起义。

菲尔多西具体而形象地揭示了自己最喜爱的善与恶斗争,以及善必然战胜恶的思想。诗人给自己提出的任务是用艺术的语言证明伊朗诸国王执政的合法性,从而得出结论:最高的法,最大的善,是人民的幸福。

通过对《王书》的分析可以发现,长诗中有相互交叉的两条主线:一条主线在史诗开头部分致安拉和苏丹的颂辞里,在始终不渝地捍卫合法君王的思想中,在对过去的不断理想化和宣扬骑士伦理等方面。

第二条主线在对理性的颂扬,在将前伊斯兰时期的民间故事和传说理想化,在再现中世纪社会乌托邦(描绘一个财产均等和公正的国家),在以同情的态度讲述玛兹达克起义,在宣扬"好君王"思想等方面,以及最后在长诗的结构方面都有所体现:长诗的几乎三分之二篇幅都根本不是在写君王(而且诸王往往被描写成相当可怜的形象),而是歌颂民间闻名的勇士鲁斯塔姆和悲剧形象西亚伍什。史诗以歌颂苏丹马默德为开端,而以对他的辛辣讽刺为结束。

鲁达基力图恢复古伊朗传统,并在这方面做了许多努力。菲尔多西的整部史诗《王书》,从头到尾(该作品曾用过一个书名《巴斯坦—纳梅》——《古代书》,正说明了这一点)都是公开而醒目地恢复祖国的古代传统,以此与伊斯兰教正统派分庭抗礼。

262 ·

鲁达基在伊朗古典诗歌中第一次"揭示"了人的个性。菲尔多西推崇的不是一般的个性,而是与众不同的、强有力的英雄个性。他把这种个性看作是自己道德和美学的理想。但也正是这一点决定了他的描写风格,决定了他在塑造人物方面的知识广博。

菲尔多西描写生活现象、大自然,并通过两个层面——外表和内心——描写人。《王书》在外表上塑造的是纯史诗性英雄人物。在这方面,诗人遵循民间叙事作品的传统,利用民间观念中已形成的英雄形象,以及尽人皆知的对行动起决定作用的事件。与此同时,《王书》中还有明显的戏剧描绘倾向:用精彩而独具匠心的对白来揭示众多英雄的心理状态。

鲁斯塔姆完全是传统的史诗英雄,具有这类人物固有的各种特点。但是在他的感受和行为举止中有不少戏剧性的因素(例如与儿子决斗),而西亚伍什则是一个悲剧式的英雄。

菲尔多西的美学所特有的两个层面的生动描述,被他连续不断地使用在含有艺术细节或格言的一个个诗节中:外表详细刻画,内心简洁描写,这样可使读者本人通过想象来回想主人公们的意图和感受。这正是既能揭示现象的外表,也能揭示现象的本质和各种情境的方法,它为善于思考的读

者提供了“共同创作”的机会。

除诗歌外，劝谕性艺术散文体裁也早已开始形成，如艾布·法瓦里斯·卡纳里齐的《辛德巴德—纳梅》(950)。早期散文的代表性成就主要是对阿特-塔巴里(伊朗人，用阿拉伯语写作)的大型历史汇编所作的法尔斯语翻译改编，这是由十世纪时萨曼王朝的大臣巴拉米完成的。另外，《古兰经》的法尔斯语注译本也很有代表性。

如果说法尔斯语文学产生和形成于霍拉桑及中亚细亚地区，那么新的标准语在西伊朗的传播仅仅始于十世纪初，这主要是由于这里反哈里发国家的解放运动发展得较晚。西伊朗第一批独立的国家齐亚尔王朝和白益王朝仅于十世纪三十年代才得到巩固。新执政者的首都戈尔甘、雷伊、伊斯法罕、设拉子成为阿拉伯语传统统治下的文化生活中心。起初，西伊朗与霍拉桑不同，对抗阿拉伯语的不是法尔斯语，而是与法尔斯语相近的塔巴里语(古代马赞德兰语)，而第一批非阿拉伯语的文学作品是用塔巴里语写成的。

这个时代的西伊朗诗人的作品，只能根据保存下的数量极少的诗篇作出判断。这些诗是典型的宫廷享乐诗和赞颂诗。与东伊朗的作品不同，它们的特点是形式非常精致、复杂。

用塔巴里语写作的第一批诗人中，特别有名的是阿里·皮鲁扎和马斯塔马尔德。保存下的是他们的喀西达诗中的一些很难读懂的拜特偶句诗。至于其他用塔巴里语写作的作者，除了名字以外世人一无所知。有资料谈到从中古波斯语译成塔巴里语的一本故事集，其内容与《卡里来和笛木乃》相近，名叫《马尔兹班—纳梅》(《马尔兹班书》)，译文由马赞德兰的一位王公马尔兹班完成于十世纪末。那种试图将塔巴里语变为西伊朗标准语的做法未获成功。十世纪下半叶，这里也出现了第一批用法尔斯语写诗的诗人。比如，曼蒂基·拉济(卒于980和990年之间)曾经同使用塔巴里语写作的诗人竞相媲美而获胜。不久以后，来自谢拉赫斯的霍斯罗维和马赞德兰人卡马里也开始步曼蒂基的后尘。他们也用阿拉伯语写作，主要活动地点是齐亚尔王朝统治者卡布斯·伍什马吉尔(976—1012)在戈尔甘的王宫。卡布斯·伍什马吉尔既是阿拉伯书信文体的大师，也是法尔斯语作家，他是东方著名的训诫性散文作品《卡布斯—纳梅》(《卡布斯书》)的作者。白益王朝文学生活的主要中心是古城雷伊(在现今的德黑兰附近)。用西伊朗主要标准语(阿拉伯语和法尔斯语)以及当地方言写诗的有卡马利丁·本达尔(卒于1010年)和比他小的同时代人加扎伊里(卒于约1040年)。后者勇敢地参与了同霍拉桑著名颂辞诗人的诗歌论争会。

两个文学中心之间的联系纽带是伟大思想家伊本·西拿(约980—1037年)的光辉的哲理性抒情作品。他的创作活动始于布哈拉而结束于西伊朗。学界认为他为哲学、逻辑学、社会学、文艺学、诗歌、语言学、自然科学和医学的发展作出过巨大的贡献。不研究伊本·西拿的哲学,就无法理解古典法尔斯语诗歌和诸如海亚姆、纳西尔·霍斯罗夫、哈菲兹和贾米等诗坛巨匠们的作品。

263·

伊本·西拿的敌人比他的同情者和保护者多得多。为避免引起苏丹马默德的愤怒,为避开其"敬神的"奴仆的警觉的眼睛,伊本·西拿不得不(正如他转弯抹角地写到的)"出于需要"而无止境地浪迹天涯,从一座城市到另一座城市,从一个国家到另一个国家。但是等待他的无处不是新的厄运。由于喜怒无常的统治者的恣意妄为,他不止一次身陷囹圄,险作刀下之鬼。他隐居过,在沙漠中流浪,坐过牢,参加过远征,从事过国务活动,又重新隐居,但他始终在工作,在写作。

理性的力量使其作品具有"生气勃勃的自由思想"的迷人色彩,这种色彩是恩格斯在谈及东方进步思想家时曾经给予高度评价的。在笛卡尔之前六个世纪,伊本·西拿就在《伊沙拉特》中首先写道:"我在思维,这意味着我存在。"对理性的这种崇拜,在客观上与伊斯兰教的无限权力相对立,这也是伊本·西拿的复杂世界观中进步倾向的表现。

他根据流传下来的叙利亚语和阿拉伯语的译著研究古希腊罗马哲学,研究"哲学家中第一人"——亚里士多德。他从阿里-金迪的阿拉伯进步思想中受益匪浅。他很敬重自己的前辈、中亚突厥人阿里-法拉比:"他给盲人以光明,这是我们的师长。"伊本·西拿还与自己的同时代人、天才的花剌子模人比鲁尼就科学问题相互通信。他对著名的波斯医生阿尔-拉济的评价是:"他阐明真理,十分清晰,毫无玄虚和欺人之处。"伊本·西拿文化修养很高,在他涉及的所有领域都有个人创见。他在世时就遭到迫害,原因何在呢?首先是因为他承认世界自古以来就存在,否定天命,并用自然原因来解释一切,最后,他还证明灵魂不死并否定了肉体再生的可能性。

不得不承认,伊本·西拿的"指责者"都善于研究其隐喻和矛盾。他承认神作为原始抽象实体而存在,虽然它没有创造世界,但它使世界的存在、生存成为可能。伊本·西拿相信真主,而且处在他的时代也不可能不信神。但是,他把真主变为仅仅存在而不起作用的抽象概念,因为自古以来的世界是按自然法则发展的。例如,在解释雷电之类的宇宙现象时,伊本·西拿引证了纯物理原因,叙述了令人信服的自然科学假说,但突然之间又像想起了什么,下结论说:"但是站在这一切之上的,当然是真主。"伊本·西拿是世界文化现象。十二世纪时,他的作品就已开始被译成拉丁

语，而伊本·西拿以阿维森纳的名字成为当时最权威的哲学家和医学家之一。难怪中世纪仰承伊本·西拿的一方面有像罗杰·培根这样的进步思想家或自由思想家海亚姆，另一方面有大阿尔伯特和托马斯·阿奎那。

但丁在《神曲》中提到他，乔叟在《坎特伯雷故事集》中提到他，洛佩·德·维加在自己的喜剧中也提到他。伊本·西拿的医学著作《医典》是十七世纪前（包括十七世纪）欧洲的大学教科书，出过三十版。

伊本·西拿进一步发展了先进的古希腊罗马哲学和科学成就，并把它们提到新的高度，不仅使它们在东方得到推广，而且把它们传给西方文艺复兴时代的活动家。

### 3. 十一至十二世纪文学

到十世纪末，经过长时期的内部混战，萨曼王朝土崩瓦解。阿姆河彼岸的领土归东突厥人哈拉汗王朝所有，起初他们对法尔斯文学传统很排斥，而且对其一无所知。文化与文学生活的中心从布哈拉转移到当时无足轻重的城市加兹尼。那里的诗歌基本上具有颂辞性质，但抒情和劝谕性体裁都有所发展。这尤其体现在下列诗人的作品中：玛努切赫里（卒于1041年）、法鲁希（卒于1038年）和"诗人之王"（职务和称号最早由苏丹马默德所封）温苏里（卒于1039年）。传统上认为温苏里是三部爱情长诗的作者，其中保存下来的残篇中比较有名的是《瓦米克和阿兹拉》。

艾尤基的长诗《瓦尔卡和古尔沙赫》的早期文本（十一世纪最初三分之一时期）也很出名，就其结构而言，很接近于西欧有关特里斯丹和绮瑟的传说。

伽色尼王朝的诗人们一方面发展以鲁达基作品为起源的所谓霍拉桑体（或突厥斯坦体）的文体特征以及它们相对简朴和明快的特点，另一方面把喀西达、嘎扎勒、马斯纳维（带混合韵的诗歌）等古典体裁，连同它们的各种变体一起，提高到完美无缺的境地。 ·264

十一世纪中叶，塞尔柱人经过征战，建立起横跨地中海至印度北部，包括中国东部几个省份[1]在内的强国。塞尔柱王国创造了有利于发展商队贸易和手工业的良好条件，但是惯于掠夺富城的封建主们的内乱和相互攻击，很快就阻碍了繁荣与发展。不过，城市仍然在增长、变富，城里出现了"市场人"（手工业者、行业和商队中的商人）、官员和僧侣，以及封建城市中

---

① 原文如此，似有误。——译注

不断产生的知识阶层，他们成为有影响力的社会成分。新的反封建思想渗透到文学领域，在作品的艺术形式方面以及作品的精神和内容方面都打上了烙印。这种思想反映在某些诗人的作品中，反映在所有的体裁和流派中，也包括颂辞作者的作品在内。反对派的意识形态具体表现在诸如苏菲派、卡尔马特派(属于伊斯玛仪派)等宗教异端学说中，表现在哲学观方面，表现在世俗化思想中，表现在揭露邪恶和渗透进文学领域的反暴君主题中，表现在对社会真理的乌托邦寻求之中。抒情体裁嘎扎勒和鲁拜，从十二世纪初开始得到蓬勃发展，这反映了文学中个性因素的增长。

宫廷诗内部产生了新的修辞风格。从过去的朴实和简明，转向复杂的修辞，其迹象出现在如下这些十一至十二世纪的大诗人的作品中，他们是：生活在阿塞拜疆和希尔凡的卡特兰·塔勃里齐(1010—1090)和阿萨迪·图斯(卒于约1070年)；伽色尼王朝颂辞诗人中的"牢狱哀诗"体裁("哈卜西亚")创始人马苏德·萨德·萨尔曼(1046—约1121年)，还有艾布·法拉季·鲁尼(卒于1130年)和阿迪布·萨比尔(卒于1150年)；突厥斯坦人阿姆阿克·布哈里(卒于约1148年)、拉希迪·撒马尔罕迪(卒于1150年)等。

然而，新修辞风格在下列作家的作品中得到充分发展，他们是：拉希德·瓦特瓦塔(卒于1182年)、安瓦里(卒于约1170年)、哈加尼(卒于1199年)、扎希里丁·法里亚比(卒于1201年)，以及两位伊斯法罕诗人贾马利丁·伊本·阿卜杜·拉扎克(卒于1192年)和他的儿子卡马利丁·伊斯马伊尔(卒于1237年)。

赞颂流派不仅在塞尔柱人(后来是花剌子模人)的中央宫廷中，而且在伽色尼和突厥斯坦(哈拉汗王朝)、伊斯法罕和阿塞拜疆的希尔凡等省会中心都得到发展。文学家经常从一个中心流动到另一个中心。塔巴里斯坦的统治者凯-卡布斯是别具一格的波斯语"治家格言"——《卡布斯—纳梅》(《卡布斯书》，1082—1083)的作者，他还简明地表达出这一流派的美学观念："在诗中不要过分虚假，虽则虚假的夸张也是诗的优点。"《玛杰玛·安—纳瓦迪尔》(《珍奇录》)，又名《恰哈尔—马卡拉》(《四次交谈》，约1155年)的作者内扎米·阿鲁济认为："诗歌是变小为大，变大为小，给美丽穿上丑陋的外衣，而给丑陋戴上美丽面具的艺术。"这种审美观在喀西达颂辞体裁中得到最全面的反映，持否定态度的诗人则反对这种观点。

菲尔多西之后，叙事文学的传统在似乎是《王书》的续作和"补叙"的许多长诗中得到发展。这些诗被捷克的伊朗人雅·里普卡娅恰如其分地定义为派生的史诗。这位学者断言，这些长诗虽然也借助伊朗的神话主题，但始终没有从伊朗的伟大往昔中得到灵感，而仅仅局限于展示性地描绘英雄们在异域的不平凡的业绩。这类叙事文学作品大多数都歌颂锡斯坦(伊朗

的一个省）的勇士，如《加尔沙斯普—纳梅》、《巴尔祖—纳梅》、《巴赫曼—纳梅》、《法拉马拉兹—纳梅》、《沙赫里亚尔—纳梅》等等。就风格而言，这一组作品更像骑士叙事文学，与英雄史诗《王书》有明显的不同。其中最早的一部作品是《加尔沙斯普—纳梅》（《加尔沙斯普书》）。这部长诗专门描写锡斯坦氏族勇士们的始祖。除古老的神话和史诗情节（加尔沙斯普战胜恶龙阿贾哈等）之外，《加尔沙斯普—纳梅》和该系列其他长诗一样，包含了作者以童话叙事风格加工的许多幻想内容：漫游遥远的国度，印度洋岛屿上的奇事，出征找新娘，等等。从某种程度上说，《加尔沙斯普书》的原始资料是古老的传说，可追溯到《阿维斯陀》中的传说和后来的前伊斯兰时期文学，包括帕西语的"里瓦亚特"（传奇）和其他作品，可能还有艾布·穆艾亚德·巴尔希的《基塔勃·加尔沙斯普》（《加尔沙斯普书》）。

·265

值得一提的还有描写鲁斯塔姆的孙子、帕米尔农民勇士巴尔祖的长诗《巴尔祖—纳梅》。有些资料表明，整部长诗就篇幅而论，不亚于菲尔多西的《王书》。其中一部分尤为著名，它作为伪书被收进《王书》的附录，内容是描写巴尔祖勇士活动的开端。这部作品据认为出自十一世纪诗人霍贾·阿泰伊·伊本·亚库布（卒于1078年）之手。巴尔祖看来是古代萨基—粟特人的英雄形象。长诗的结尾是凯-科斯洛埃斯把古尔和希拉特（赫拉特）的土地赏赐给巴尔祖作为封地（满舒尔），教导他要做一个公正的国王，要永远公正地对待庄稼人。

在落后于诗歌的世俗艺术散文中，也越来越多地出现修辞文体。流传下来的最早一部作品是拉杜扬尼于十一世纪编写的诗学汇编《辞令注释集》。这里应当提到的还有用比较简练的语言写成的书《卡布斯—纳梅》。修辞文体在十二世纪的散文中已占优势。1144年，在加兹尼出现了艾布·马利编写的新版《卡里来和笛木乃》；1160年，在撒马尔罕出现了扎希里的文笔特别优美的《辛德巴德—纳梅》。在阿塞拜疆和小亚细亚不约而同地出现了西伊朗古老的醒世作品集《马尔兹班—纳梅》的各种复杂的改编本。哈米迪·巴尔希的《哈米迪的玛卡梅》（十一世纪），是波斯语辞藻讲究的第一个范本，用节奏分明的押韵散文写成，具有阿拉伯玛卡梅体的特点。

阿拉伯语中的"玛卡梅"一词最初具有多种意义，但在文学中具有特殊文学形式的含义，这种形式的典范是哈里里（1054—1122）用阿拉伯语写成的韵文"玛卡梅"。这是一些描写骗子活动的小故事和与普罗旺斯"对谈诗"相似的"争论诗"（穆纳齐尔），其中充满尖刻的用语、俏皮话、俗语和谚语。虽然每一个玛卡梅的故事情节各不相同，但它们彼此之间由局内讲述人（故事情节以其名义推进）和主人公——来自萨鲁季的艾布·宰德串连起来，成为一个整体。哈米迪的整部作品（根据不同的手抄本）由二十三至二

十四个玛卡梅组成，因此尚未达到范本的数量五十篇。在其他方面，哈米迪保持了哈里里的传统：他的作品由充满智慧的小故事组成，其中包括“对谈诗”《青年与老年》、《逊尼派教徒与什叶派教徒》、《医生与星相家》、《春天，爱情与疯狂》，以及神秘的和律法的争辩等等。哈米迪的玛卡梅的特点是有千篇一律的开头（“朋友对我说……”）和结尾（“我至今不知道他的结局如何”）。该作品文风华丽，有许多代名词、比喻以及基于词汇之间和概念之间联系的复杂形象。

当时还出现了一篇政论文《论管理》，作者是塞尔柱王朝著名大臣尼扎姆·阿尔-穆尔克。当时的历史演义作品（巴拉米、贝哈基等）充满着短篇小说的艺术成分。

穆哈马德·伊本·胡赛恩·艾布·法兹尔·贝哈基（995—1086）在伽色尼王朝当了十九年的“信函咨议会”的书记官，并编写了三十卷该王朝的编年史，名为《纳西尔家族史》。这部作品只留下描写马默德之子马苏德在位时期的某些部分，称为《塔里希·马苏德》（《马苏德史》），又名《塔里希·贝哈基》。贝哈基引用了许多寓言、传说和关于萨曼王朝的资料。从整体上看，这部作品与其说是编年史，不如说是回忆录性质的日记。如果说贝哈基之前的散文特点是力图保留巴列维文学的传统，那么后来的特点则是向阿拉伯范例靠拢，广泛引用阿拉伯词汇，而且语言非常奇巧精致。贝哈基的书中有许多历史性神话和传说故事。

让我们援引其中的一个传奇故事作为例子。这个故事讲的是《一千零一夜》的著名人物哈里发哈龙·阿尔-拉希德与两个苦行僧的会面。传说具有宗教神秘色彩。贝哈基如何把类似的短篇故事引入编年史正文，这是颇有特点的。“我现在想到一则绝妙的故事，是我在有关阿拔斯王朝的史料中读到的，我认为有必要写进来。”贝哈基喜欢在编年史的（即在某种程度上平铺直叙和冷静的）叙事中穿插进引人入胜的传奇故事和有趣的奇闻。这位作家经常使用民间俗语和谚语。

然而，还有一大批民间著作类型的不署名的文艺作品显得有些特别。这些作品以书面形式保留下来，但通常由有文化的职业说唱艺人在各种集会上口头表演。类似的神话性散文有三个主要来源：古代伊朗的民间口头创作，印度文学作品的译文和穆斯林传奇故事——包括穆罕默德的生平故事（哈底斯）。职业说书人的传统可追溯到古代：在萨珊王朝（三至七世纪）时期就存在讲故事的人——拉比和朗诵演员，这是人所共知的。中世纪中亚细亚和伊朗城市中的讲故事人都组成了同业公会，并与城市手工业者的武装组织（往往是秘密的）紧密联系，武装组织的成员称为“贾旺马尔德”（好汉）、“艾亚尔”（流浪汉）。这个圈子里的人创作的作品中最早的范例是

266 ·

《萨马基·艾亚尔》，它早在九世纪就以口头形式存在。十二世纪，胡达达德的儿子法拉穆尔兹把艾布·卡西姆的儿子萨达克讲的这个故事记录下来，并编成由三部分组成的长篇故事。小说的主人公是一群热爱自由的钦地（东突厥斯坦）的贾旺马尔德。十一至十三世纪还编写过几部类似的"长篇小说"，就像欧洲的骑士小说一样，往往使人联想起古代伊朗史诗作品《卡赫拉曼—纳梅》等书中描写的往事。

这时，文学界又出现了一个流派——宗教异端教派苏菲派和卡尔马特派的诗歌。

苏菲派吸收了摩尼教、琐罗亚斯德教甚至佛教的某些特点。为了论证和解释自己的思想，苏菲派往往使用肉欲情爱的色情象征和自然主义形象。这种形象和象征表达出相当晦涩的教义：寻求真理、寻找神的人需要经过七个探寻的层级，经历一系列认识和自我完善的阶段，只有这样，才能在最高的层级上与神融为一体。随着时间的推移，苏菲派渐渐变为穆斯林笃信宗教的一种表现，正统的伊斯兰也不再与之斗争。

从苏菲派发展的最初几个世纪开始，就从中分离出一道哲学—伦理支流，它尚未定型，亦未固定为某种宗教团体。有些苏菲派哲学家，尤其是诗人，利用苏菲派的抽象性和教义中缺乏固定的教条，正如他们自己所表达的，"放飞自己的思维之鸟"。有些苏菲派人士传播劳动仁慈和劳动者作用重要的思想，指责富人的残忍。在他们的作品中，透过神秘主义的外壳，明显地表露出对伊斯兰教奉为神圣的统治制度的反对。

早期的苏菲派诗歌（十一世纪至十二世纪初）以自己的批判方式在一定程度上反映出劳动阶层的不满情绪，以及对神职人员伪善行为的愤怒，但是在自己的正面纲领中，却对这种不满只字不提，取而代之的是禁欲主义、苦行和"逃避现世"的思想。

苏菲派诗坛最初的代表人物艾布·赛义德·伊本·艾布·海里（957—1049）和巴巴·塔希尔·乌尔扬（十一世纪上半叶），用民间诗歌形式嘎扎勒和四行诗（鲁拜）写作。

第一部有作者署名的苏菲派诗集，通常认为出于巴巴·库希（卒于约1050年）之手，但看来是后人的伪托。法尔斯语的苏菲派诗歌和散文的创始人应当是出生于巴尔赫（现今的阿富汗境内）的阿卜杜拉·安萨里（1006—1086）。

苏菲派第一部大型醒世长诗《真理园》（1131）的作者萨奈[①]（1070—约

---

① 亦译为"萨纳依"。——译注

1140年)属于苏菲派诗人。他的作品比其他苏菲派诗人更多地反映出对现实的不满情绪和人道主义倾向。这可以在《苏丹马默德与老妇》、《阿比维尔德的苏丹》等作品中见到。在《苏丹马默德与老妇》这部作品中,一个普通妇女勇于对国王直言:"统治者要为法律和权力活着,否则我们要这样的强国有什么用?"人道主义思想在萨奈笔下是通过布道辞的形式表达出来的。

不识朋友的人算是坏人,
但有了朋友又失去的人则更坏。

勤奋劳动——是取得成功的保证。
偷懒梦想——是劳动者的绊脚石。

多做少说。
化言语为创造。

也许你无法样样都做到,
但通过劳动你什么也不会失掉。

萨奈的作品对醒世诗歌的发展起了很大作用,成为后世诗人长期效仿的楷模。

尼沙普尔人阿塔尔(生于1141年)也是苏菲派诗人。阿塔尔在自己的苏菲派道德布道辞中经常利用民间创作。他的长诗《百鸟朝凤》(约1175年)是苏菲派优秀的文学遗产,鼓舞了不少像贾拉勒丁·鲁米、纳沃伊这样的诗人。

十一至十二世纪之交,博学的神学家艾布·哈米德·加萨里在苏菲派中进行彻底的改革,使苏菲派适应穆斯林正统思想,并使其具有虔诚和禁欲主义的外貌。

267· 十至十一世纪,虽然程度不同,但许多诗人都支持卡尔马特派的学说。卡尔马特派哲学伦理观的因素可追溯到鲁达基、菲尔多西、伊本·西拿。

卡尔马特派在农民"平均共产主义"这一独特的口号下,提出土地和财产共有的要求,而且,与中世纪许多农民运动一样,具有宗教异端的形式。

十至十一世纪,凡是起来反对现行制度的人,都统称为卡尔马特分子。归入此列的甚至还有像马默德和塞尔柱王朝权势显赫的大臣尼扎姆·阿尔-穆尔克这样的国务活动家以及许多伊朗作家和诗人。

但是，卡尔马特派后来逐渐变为一个庞大的、包含许多矛盾的哲学体系。比如，除了持反对态度外，卡尔马特派中还出现了一个派别，其拥护者们宣扬残暴、神秘的恐怖主义思想意识（崇拜“活神”——神权政治的君主）。

早期卡尔马特派最显要的人物是霍斯罗夫之子艾布·穆因·纳西尔（1004—1080）。他生于库巴迪安城（其遗址位于塔吉克苏维埃社会主义共和国南部的同名小城附近）。该城市是当时保留古代传统的文化中心之一。纳西尔的家族是当地古伊朗的土地贵族，其父是富裕的政府官员。这位未来的诗人在青少年时代迁居到巴尔赫，在伽色尼王朝宫廷里供职（像他的父亲一样），后来，大约1040年，又到了梅尔夫，担任塞尔柱王朝在霍拉桑的执政者宫廷中的财政官员。在这些年里，他多次出游，还到过印度。

不久，纳西尔·霍斯罗夫就成为孜孜不倦的真理追求者。他摒弃了宫廷颂辞诗人那种文风，并创造了自己的诗体语言。这种语言深含哲理性，有时显得过于说教，甚至流于废话连篇，但思路清晰，尤其具有民间伦理思想。

在这个混乱的世界上，在这个浮生的尘世间，在这个思想和信仰相互排斥的汪洋大海里，要找到真理，找到自己能无私地为真理效劳的途径，实属不易。而作为一个有教养的人，他对这些思想和信仰都了如指掌。好在纳西尔还年轻，他为人坦率，勇往直前。“探索者总会成功”——他对自己说。这时他似乎觉得，他在卡尔马特派学说中找到了真理。卡尔马特派学说中最吸引他的是什么？是因为它反映了玛兹达克运动的人类平等思想呢，还是因为反映了经过改变的希腊智慧思想？这很难判断。但是纳西尔在数年间饱尝了认识真理之苦。

大约在1045年，纳西尔·霍斯罗夫与设在通往开罗途中的卡尔马特公社取得秘密联系后，就匆忙提出辞呈，抛弃一切，然后在弟弟和一名忠实仆人的陪同下前往麦加朝觐。他把自己在埃及的游历（1046—1052）有声有色地写成一部著名的作品《萨法尔—纳梅》（《游记》，约1052年），此作品广为人知，并被译成多种欧洲语言，其中包括俄语。

通过漫游当时东方的许多城乡，纳西尔得出一个结论：公正仅存在于卡尔马特公社之中。他认为，在那里，人们才能思考和议论真理。

他特别赞赏法蒂玛王朝初期埃及的状况。“这里不像其他国家那样——那里的咨议会（国会）和苏丹强迫工匠们从事繁重的工作……如果水（尼罗河水）没涨到应有的高度并有歉收的危险，就不向国民征税……国民中间谁也不害怕苏丹……这里的人们所过的安居乐业生活，我在任何地方都未见过。”

法蒂玛王国的首领接纳了纳西尔·霍斯罗夫，并任命他在霍拉桑领导

秘密的传教工作，授予他卡尔马特派等级制中最高的封号之一——胡贾特（论证）。

在纳西尔的观念中，卡尔马特派具有极其重要的道德意义——它宣告终止一些人服从另一些人的现象，通过伊玛目将他们一视同仁地变为神的仆人。按照他的观念，这样就可以难以置信地提升人的品格。在卡尔马特派这一宗教团体的国度中，人们的差别仅在于认识真理的程度不同和通向完人道路的阶段不同而已。

诗人在回到祖国以后，就开始揭露邪恶，鼓动并传播对卡尔马特派思想的信仰。卡尔马特派活动的秘密性质要求他不在广场和清真寺中公开布道，而是秘密争取每个新入教者的灵魂。为了逃避塞尔柱王朝当局的追捕，纳西尔·霍斯罗夫带着自己找到的真言，不断改变活动场所，走遍霍拉桑、马赞德兰等地，辗转于密林、沼泽间，攀登悬崖峭壁。他最终避开追捕，被迫藏身于帕米尔高原的巴达赫尚的一个人迹罕至的小山村中。统治这里的是不受塞尔柱王朝管辖的、信奉卡尔马特派的地方统治者阿里·伊本·阿萨德（可能受纳西尔的影响，至少对纳西尔相当友好）。诗人在偏僻的小山村里度过了自己的余生。他在这里写下自己论证卡尔马特派（伊斯玛仪派）宗教体系的主要著作和哲理性的喀西达诗。喀西达是伊朗诗歌的一种体裁，在它的发展中，正是纳西尔起了主导的作用。



纳西尔的哲学著作中最有价值的有两部——《朝圣者的旅途储备》和《两种智慧的协调》。

这两部著作的出发点都是阐述思想的伟大。上述第二部作品是纳西尔应自己的保护人阿里·伊本·阿萨德的请求而写，后者将另一位卡尔马特派作者艾布·海萨姆的一首喀西达体诗寄给他，诗里提出许多问题。纳西尔的作品对这些问题作出了回答。这部著作的名字本身就特别有意义。两种智慧，即指古典哲学（希腊智慧）和卡尔马特神学。纳西尔证实，它们相互之间并不矛盾，而卡尔马特派体系是唯一能正确解释和发展诸如恩培多克勒、毕达哥拉斯、苏格拉底和亚里士多德等思想家哲学本质的体系。根据纳西尔的观点，这两种智慧“由于神的意志而被赋予最高神意预言的使命”，它们“受命把灵魂从沉睡和无意识的无知状态中唤醒”。

纳西尔·霍斯罗夫相信人的认知力量。从作为基础的一切存在之物的两个实体——精神和肉体出发，他把认知对象分为思辨的和感性的，并指出这些对象并不依赖于人的意识而存在，也指出了它们的可知性。纳西尔相信人的认识具有真实性，这反映在他关于科学是“按照现实存在的样子认识事物”这一精辟的定义中（这一定义可追溯到柏拉图，从阿里-金迪开始就被穆斯林哲学界普遍接受）。纳西尔所指的科学并不是现代意义上的实验

性的精确科学，而是神秘地洞悉物体彼岸的本质。同样，他所理解的现实也不是物质存在，而是事物的理念，按照他的观点，这种理念是真实存在的。在他的哲学中，主要之处是相信人的理性的能力，他认为人的理性是“存在之物的识别器”。

纳西尔的人道主义观点鲜明而形象地在他的诗歌（由一万两千首拜特偶句组成的诗集、长诗《罗夫沙纳伊—纳梅》等）中表现出来。诗人反对塞尔柱独裁国家反人性的本质，反对肉体上和精神上的暴虐，反对君主和穆斯林神职人员、残酷的达官显贵、奴颜婢膝的平庸的颂辞诗人、法官和狱卒。

但有时他甚至试图唤醒他们的人性与良知。他对苏丹说：

如果你生来是人，就不要包藏豺狼的凶恶，
你卑劣的行径同你崇高的封号难以相称。

纳西尔高度赞扬依靠自己的双手劳动过活并致力于道德完善的人物形象，以此来抗衡邪恶的统治者。他在人们的面前展现出一个完整的深含人道主义精神的伦理学体系——善良、友谊、信守诺言、相互帮助。诗人号召：“你生来是人，那就做人吧。怎么能做魔鬼呢？应该做人！”

他恪守“分清表象与本质”的原则，他阐述他所理解的人应当是这样的：

一个人假如内心闪光，就是好人，
而不要看他闪光的外表！

透过迷惘所造成的不幸，这位勇敢的抗神斗士的激情喷薄而出。这是一个孜孜不倦地探求真理与公正，渴望改善劳动者痛苦命运的人的激情。

上面提到过英雄史诗的繁荣时期，其顶峰是伟大的菲尔多西的史诗《王书》。这种体裁有一个特点，即把爱情主题（比如，描写比让和马尼日的爱情故事、凯-卡乌斯的妻子对自己前夫的儿子西亚伍什的爱情故事等等）或者爱情小说成分明显的单独的爱情场面编入正文。

十一至十二世纪，这种倾向成为独立的流派。出现了一系列爱情长诗，它们的作者都是当时杰出的诗人，如“诗人之王”温苏里，可惜他的这部分遗产已经失传，以马其顿王亚历山大的早期故事为基础的叙事长诗《瓦米克与阿兹拉》据认为就是他的作品。十一世纪的另一位诗人艾尤基的长诗《瓦尔卡与吉尔沙赫》也很出名。这首长诗的情节很简单：兄妹相爱、双双死亡，然后先知使他们重生并完成他们的心愿。除了复活以外，类似的情

269· 节基础在十二世纪的西班牙和法国文学中都曾出现,包括出现在传奇故事《弗洛阿和白朗希芙勒》里。艾尤基作品中的某些情节使其与特里斯丹和绮瑟的传说很接近。

法赫里丁·阿萨德·古尔加尼写于伊斯法罕的长诗《维斯和拉明》(看来约于1054年完成)在十一世纪的文坛占有特殊地位。

长诗的情节主线如下:

穆巴德王在春节举行盛宴,席间与美女沙赫鲁相识并一见钟情。但沙赫鲁已不年轻,没有答应国王的要求,但允诺如果生下女儿,就将女儿许配给他为妻。不久沙赫鲁就生下一个美貌绝伦的女儿,取名维斯。女儿长大后,沙赫鲁忘了对穆巴德的许诺,而按照琐罗亚斯德教的习惯(近亲结婚),把维斯嫁给了自己的儿子维尔。听到这一消息后,穆巴德向维斯的父亲发动了战争。他一边威胁,一边带着厚礼求沙赫鲁把维斯嫁给他,于是维斯被他带到梅尔夫。维斯悲伤地思念着维尔。她非常仇恨老头儿穆巴德。与此同时,穆巴德的小弟弟拉明爱上了维斯。狡猾的奶娘充当了他们之间的牵线人。拉明之所以能把她拉向自己一边,是因为他有时也讨好她。维斯和拉明之间燃起了狂热的爱情,并沉溺其中。他们每一次都靠奶娘的帮助,巧妙地瞒过了穆巴德。维斯到马赫(米其亚)去,回娘家做客。拉明也偷偷地尾随其后。他们度过了平静欢乐的七个月的时光。穆巴德猜到了所发生的一切之后,便前往马赫,痛哭着责备维斯的背叛行为,但维斯矢口否认。于是穆巴德提出用火来考验维斯:要她穿过篝火的火焰,以此证明自己无罪。维斯佯装同意。乘穆巴德去祭坛之机,维斯和拉明听从奶娘的主意,一同逃往雷伊,藏身在拉明的朋友舒鲁家中。得知这消息后,穆巴德大发雷霆,但他的母亲劝他与拉明和解,不要找他报仇,并答应将维斯还给他作为奖励。穆巴德表示同意。但是拉明和维斯的爱情以及他们的暗中往来并未中断,还不止一次地用各种各样的,往往十分可笑的计谋欺骗国王穆巴德。就在此时,拉明在一次旅行中爱上了美女古尔,忘掉了维斯,但后来他又回到维斯身边,经过长时间的恳求与规劝,他又重新获得了维斯的爱。

长诗的结局是,拉明决定起义,反对统治国家的兄长,把他推翻,坐上王位。一次偶然的机会帮了他的忙——穆巴德在狩猎时遭到野猪的袭击,被撕成数块。拉明当上国王,维斯也名正言顺地来到他的身边。一个公正而平等的理想王国建立起来。维斯死后,拉明退位,把王国交给自己的两个儿子。他把王国分给他们以后,自己到火神庙去,在祈祷声中度过自己的余生。

可见,这部长诗与中世纪法国文学作品,即特里斯丹和绮瑟的传说也很相似。

关于这部长诗的情节来源，在东方学家之间存在争议。有些学者认为在巴列维的（前伊斯兰的、伊朗的）文学中就已存在类似的情节，《维斯和拉明》的作者只是对它们进行了加工而已（顺便提一下，关于这一点甚至在长诗的开头部分就已提到）；另一些学者确信，长诗的故事情节是作者本人的创造。

勇敢的拉明害怕人声嘈杂、五光十色、熙熙攘攘、说唱逗笑的"市场人群"，害怕各色人等应有尽有的东方集市，也害怕"以土地和手工艺为生的人群"——牧人、庄稼汉、挑水人、猎人、渔夫、铁匠和陶工，以及他们的那些伶牙俐齿的妻子。这部十一世纪的长诗的作者表达的正是这些人的思想与情绪、评价与议论、判断与闲谈。意想不到的结局也使我们相信事实确实如此。

在男女私情的紧张关头，悲剧和喜剧因素相互交织，以至于难以分辨何处为开始，何处为结束之时，剧情也达到了高潮，野猪这一在穆斯林环境中不受尊敬的动物，作为厄运的角色出现了。野猪用獠牙一拱就撕碎了国王穆巴德。结局立刻来到了。接着，在长诗的最后几页中，诗歌的整体风格、人物塑造的特点都完全改变了：维斯和拉明变成最善良和最公正的君主。

接下去是相当"编年史式"地、然而又非常全面地罗列出公正君主的所有善举，列举了针对上述那些"以土地和手工艺为生的人群"的整个规划：建设城市，改善城郊和乡村设施，建立商队住处、澡堂，开凿水井，慈善布施乞丐，让穷人致富，保障商队沿途安全，教育各级官员不得欺侮弱者，建立清廉的法庭，消除受贿和专横行为（"在他的法庭上，富人与穷人、奴隶与国王一律平等"），推荐学者充任"王中之王"的谋士——总之，实现中世纪时代人们的夙愿。 ·270

法赫里丁·古尔加尼在波斯—塔吉克文学中占有特殊地位。就像这一文学的其他著名代表人物一样，我们发现古尔加尼具有如下特点：表达有教养的城市居民的人道主义理想，尊重与伊斯兰教相对立的伊朗古代文化，甚至试图使之得到复兴。但是，如果说正面的理想人物是其前辈以及——我们可以预告——后继者们关注的中心，那么古尔加尼的主人公往往是反面因素的承载者，尽管有些人物能彻底转化为正面人物。法赫里丁·古尔加尼用自己的作品把讽刺性元素注入伊朗文学，这想必是诗人同中世纪城市中广大市民阶层相接近的缘故。如果说在中世纪的西方，讽刺性体裁与市民阶层的联系是一种普遍现象，那么在高雅的伊朗诗歌中，这种联系并不存在。讽刺性的、格调低下的题材对当时的伊朗诗歌来说，不具有代表性。

在法赫里丁·古尔加尼关于人的人道主义文艺观中，也有他自己的正

面美学理想。这个理想就是揭露性和批评性。最出色的创新之处在于,古尔加尼这位中世纪东方独一无二的长诗的作者,亲自扮演了这一角色。

关于颂诗的特点(尤其是从十世纪开始及以后的作品),俄国的伊朗学家瓦·阿·茹科夫斯基在有关安瓦里(十二世纪)的著名学术著作中明确指出:"诗歌及其倾向掌握在达官显贵阶层的手中,但是当诗人在宫廷中的地位得到官方认可时,这种依附性就更加明显地巩固了。这方面的始作俑者是赛布克泰金的儿子、著名的马默德,即伽色尼王朝苏丹马默德。在他的宫廷里活跃着将近四百位诗人。他设立了'诗人之王'的官职,并首先把这个职务授予自己宠爱的诗人温苏里。这就把宫廷变成了文学机构,而诗人也变成了普通的工匠。他们根据订单,按照一定的方案和传统方法生产劣质诗;诗歌成为'用语言和文笔溜须拍马的科学',即说出和写出能让显贵们高兴,让献媚者得益的谎言。这种谎言对大人物进行无耻的颂扬,赞颂他们从未建立过的功勋和子虚乌有的优点。"

安瓦里本人几乎可以被称为当时诗坛最突出的代表人物,而且是诗坛上两个极端的生动体现。他起先以喀西达诗的无与伦比的大师身份而闻名。但是也正是他著文尖锐地抨击宫廷喀西达诗,从而完成了自己的诗歌创作道路。伊朗诗坛上无人写过比他更激烈的抨击文章,包括纳西尔·霍斯罗夫在内。

请理解我这番关于宫廷诗人的话——
因为溜须拍马的这伙人不能算人!
须知,垃圾清洁工任何国家都需要——
如果忘了这一点,上天会惩罚你。
如果垃圾堆放在你住宅的周围——
没有搬运工,老弟,你能把它清除掉?……
谁都不需要奴才诗人,
普天下的行业都不需要他。
如果你为了面包不得不受雇于人,
那么不如抛弃诗歌,而去清扫垃圾。

安瓦里本人在暮年时期选择了苦行僧的简陋修道室作为归宿(卒于约1170年)。

卡马利丁·伊斯马伊尔、扎希里丁·法里亚比和阿塞拜疆诗人哈加尼等其他宫廷诗人也曾用诗歌指责过颂诗。

伟大的诗人、数学家和哲学家欧玛尔·海亚姆·吉雅撒丁·艾布-里-

法赫特·伊本·伊卜拉欣(约1048—1131年)达到了人道主义倾向诗歌的顶峰。

流传下来的归于海亚姆名下的鲁拜诗约有两千首,但相对可靠地属于他的作品不到一百首。

海亚姆在霍拉桑和马维兰纳尔的不同城市(尼沙普尔、撒马尔罕、布哈尔、巴尔赫)度过学术和旅行生涯。他不仅是杰出的数学家,而且是当时真正的博学家。霍拉桑的伊玛目、当时最有学识的科学家、真理的论证者、希腊科学的精通者、东西方哲学之王——欧玛尔·海亚姆在名望鼎盛时期所获得的荣誉称号远远不止这些。在哲学方面,他承认自己是伊本·西拿的继承者。他在二十五六岁时写了一篇代数学专题论文,这使他一举成名。1074年,他应邀到伊斯法罕(伊朗南部城市,是当时塞尔柱王朝的苏丹玛利克-沙赫国王的首都)主持天文台工作。1079年,他在那里以长期推算出来的天文数字为基础,编写出传至今日的所有历书中最精确的一部太阳历。他在那里还写出了第二部著名的数学著作《欧几里得著作引言释难》,以及一些短篇哲学论著,如《论存在与必然》。

海亚姆几乎用伊索式的语言写成自己的一篇哲学论文,形式上是回答法尔斯省法官的三个问题,以消除人们认为他不承认神的存在和主张不必履行宗教仪式的怀疑。1092年,学者的保护人玛利克国王及其主要大臣尼扎姆·阿尔-穆尔克死后,伊斯法罕的天文台随即关闭。这时海亚姆想引起王位继承人对天文活动的兴趣,所以用法尔斯语编纂了趣味横生的著作《诺乌鲁兹—纳梅》(《春分书》)。但是愿望没有实现。几年后,塞尔柱王朝的首都再次迁回梅尔夫。海亚姆回到那里并继续做自己的科研工作。面对反动的神职人员的敌视,他显然坚持"沉默是金"的原则,并避免公开发表言论,或者像贝哈基所写的,"不轻易著书和教学"。总算保存下来的十篇论文可能是欧玛尔·海亚姆的全部书面科学遗产。 ·271

神职人员们对海亚姆的态度有时具有危险倾向,关于这一点,十一至十二世纪的作者基夫蒂在《贤人书》中写道:"当他的同时代人对他的信仰进行诽谤,并把他隐藏的秘密公开以后,他怕保不住性命,于是说话和作文都有所收敛。后来,他去麦加朝圣,是因为生病,而不是为了敬神,他在那里发现了欺诈者中的秘密。他抵达巴格达时,他那些古代科学方面的志同道合者们立刻赶来看望他,但是他将悔过者拒之门外,而留下酒肉朋友。从朝圣地回到自己所住的城市后,他开始早晚进行朝拜,并严守自己那些迟早会显露的秘密。在天文学和哲学方面没有可与他匹敌的人……"

我们从他的同时代人和不久后的继承者的所见所闻中确切得知,海亚姆写过四行诗(鲁拜体)。

四行诗是口头形式的，可能是用作吟唱，易于记忆。“海亚姆鲁拜诗”的存在是不争的事实。其中哪一些是真正属于他个人的？首先是那些在精神上与其接近的诗，这些诗中有些是我们从了解他的作者的诗行中知道的，另一些是我们从他的论文的字里行间读到的。

海亚姆的处世态度又如何呢？

首先是有权确信自己作为创作个性的“我”：

如果说我像个醉鬼——我就是醉鬼！
如果说我是“不信神”、“惹是生非”——我就是这样！
一些人视我为贤人，另一些人来视我为隐士、疯子。
而我生来如此。我就是这样！

海亚姆在一部科学著作中写道：“……社会生活的苦难严重地妨碍了我……我们是科学无端死亡的见证人，他们尽管目前还为数不多，但他们的灾难却不小。残酷的命运要这些人担起重任，要他们在这艰难的时期把自己献身给科学的进步和科学研究。”他在一首鲁拜诗中直言不讳地写道：

追随理性的人，无异于从公牛身上挤奶，
聪明人肯定会吃亏！
在我们的时代，装疯卖傻有利可图，
因为今天，理性的价值等于蒜末。

海亚姆不是一位仅仅囿于自己学术兴趣范围里的冷漠的学者。在诗篇中，大概在生活中也是这样，我们发现他身处一群友人的欢声笑语中，沐浴在大自然的怀抱里，享受生活的乐趣。你看，他坐在树荫下埋头工作，你再看，他在流水潺潺的小溪旁拥抱着恋人。他的嘴角经常挂着一丝怀疑的冷笑。连真主也难免受到他的挖苦。传说故事也是这样再现他的。对酒神所作的理性赞颂鲜明地表达在他的鲁拜诗里：

周围的人反复对我说：海亚姆，别喝了！
酒——是正确信仰的敌人。葡萄酒对我们来说是毒品。
酒——是正确信仰的敌人吗？那就喝葡萄藤的血。
因为伊斯兰教吩咐我们喝狡猾敌人的血！

运动是永恒和连续的——这就是存在的绝对法则，因此海亚姆赞美自

然界的物质循环：生命从灰烬中重生。

在霍拉桑田野绿茵茵的草地上，
从君王的鲜血中生长出郁金香，
从美女的灰烬中，从眉宇间迷人的胎记中，
生长出紫罗兰。

在一系列鲁拜诗中，对上天的不公正的慷慨陈词的揭露与对宗教仪式的嘲笑交织在一起。与此相对应的是对人的个性价值及个性自由的深刻理解：

我们是整个宇宙的目的和顶峰，
我们是短暂尘世中的最美；
如果宇宙的周围绕着一个圈，
无疑，我们就是圈内的宝石。

·272

海亚姆的美学理想就是心灵纯洁的自由个性和自由思想的个性。智慧、爱情、朝气蓬勃——这就是海亚姆所赞扬的个性的主要特点。

海亚姆不喜欢用直截了当的方法，而喜欢用若明若暗的提示，用委婉曲折的，而且往往是出乎意料的所谓转变，来揭示自己诗篇的隐秘构思。他的诗中有怀疑和绝望，也有信心和否定（"非穆斯林，亦非异端"，"非奴仆，亦非主人"，"非爱情，亦非痛苦"等情绪）。他喜欢向读者提出种种问题："究竟该做什么？""怎么办？""往后怎么样？"海亚姆善恶分明，但他尽量让读者自己去辨别。

海亚姆选择自古以来一直是民间形式的四行诗作为自己诗篇的唯一形式。他的数百首历经几个世纪考验的鲁拜诗，使这位心存理想的诗人的名字永垂不朽：

喔，要是每天能有一大片面包，
有个陋室和瘠地作为栖身之处，
这里面住的既非主人，又非奴仆——
那就可以感谢上苍的赐福。

海亚姆的每一首四行诗都是一篇小型长诗。海亚姆像对待宝石一样，把四行诗形式琢磨得有棱有角。他确立了鲁拜诗的内在规律，在这方面无

人能与他媲美。

要正确全面地评价海亚姆的鲁拜诗，就不能回避苏菲派鲁拜诗的某些重要特点。首先是它们的哲理色彩和独具的寓意性象征语言。海亚姆继承的正是苏菲派鲁拜诗的这些特点，他创造性地将它们与世俗鲁拜诗的成就熔于一炉。这一点可以通过苏菲派鲁拜诗和海亚姆鲁拜诗在风格形式上和外表上的对比而得到确认。

然而，海亚姆给鲁拜诗带来的崭新的、决定性的“飞跃”在于，诗人广泛利用和综合了以往世俗的和苏菲派的鲁拜诗的艺术成就，从世俗鲁拜诗的某些哲理因素和哲理的、然而是宗教的苏菲派鲁拜诗，过渡到以自己的世界观为基础的科学、哲学和唯理论的作品。

从十一世纪开始就有可靠的证据说明，在伊朗西北部、阿塞拜疆发展起来的法尔斯语诗歌，当时就与东伊朗通常称之为霍拉桑派的诗歌有密切的文化联系。难怪后来诗选的编纂者把十一世纪阿塞拜疆著名诗人卡特兰的许多诗篇归入波斯—塔吉克古典文学的奠基人鲁达基的名下。但是，阿塞拜疆的法尔斯语诗歌毫无疑问丰富了整个法尔斯语诗坛，同时也与东伊朗诗歌有本质上的差别。这主要表现在风格上，在体裁方面则没有这种差别。无论在东伊朗，还是在阿塞拜疆的文学中，占主导地位的是抒情体裁，尤其是喀西达体的颂诗和讽刺诗。而内扎米·甘贾维（1141—1209）则是例外，他的作品是十二世纪法尔斯语文学中人道主义倾向发展的顶峰，尤其是他的名著《哈姆萨》（《五卷诗》）。内扎米作品的特点是，他能把他的前辈所具有的一切进步的因素，包括对社会乌托邦的思想和艺术的研究，独具一格地综合为一体。直到二十世纪初，用法尔斯语、土耳其语、乌兹别克语、土库曼语、阿塞拜疆语、库尔德语及其他语言写作的数十位作家，都从其《五卷诗》的情节中获得灵感，并以自己时代的精神来处理这些情节。内扎米作品的意义远远超出阿塞拜疆文学的范围，其作品在中世纪法尔斯语文学中占据领先地位（有关内扎米的更详细论述，见“阿塞拜疆文学”一章）。

贾拉勒丁·鲁米（1207—1279）是法尔斯语诗坛杰出的诗人之一。

鲁米生于巴尔赫（现今的阿富汗）。童年时期，当成吉思汗的军队临近之时，他离开故乡，跟随其父、著名的神学家一起来到小亚细亚的科尼亚苏丹国。他在那里的一所伊斯兰教会学校修完学业，不久就成为他所创立的苏菲主义体系的宣教士。这个体系的特点是泛神论和把人的心灵作为最高善德来崇拜的人道主义。

和所有的苏菲主义诗人一样，鲁米也往往采用经过升华的肉欲爱情的

色情形象，来隐喻表达在神魂颠倒状态下人与神能融为一体的思想。为了激起神魂颠倒的状态，苏菲派团体经常举行奏乐、唱歌和跳旋转舞等娱神活动。这一切都在鲁米的作品中，尤其在他的嘎扎勒体诗歌中有所反映。嘎扎勒诗是娱神活动时的即兴诗，其特点是诗句特别悦耳动听，音调铿锵有力。这种诗在旋律伴奏下以口头方式代代传诵，只是到后来才被记录下来并汇编成《卡比尔诗集》，又名《沙姆斯·塔勃里兹诗集》。鲁米的师傅、来自塔勃里兹的云游四方的苦行僧沙姆斯（"塔勃里兹的太阳"）是被打死的。为了纪念他，鲁米编写了自己的第一本诗集《诗琴伴奏下的嘎扎勒诗》。

·273

哦，你们，妩媚妻子的奴仆！而我早有所爱！
我沉醉于爱之梦乡。而我早有所爱。
生活刚刚开始，世界还在形成，
而我，朋友们，已有所爱！……

用隐喻来加以表达，并被视为高尚诗歌的将人和爱情上升为"神圣"范畴的手法，在下列嘎扎勒诗中清晰地表现出来：

我是个画家。我时刻都在塑造你的形象！
我自以为，你的形象我了如指掌。

我塑造过几百个形象——每次都呕心沥血，
但我全都付之一炬，只剩下你的一张。

哦，你究竟是谁，我的美人：你是醉人的酒吗？
还是扑面而来驱散我梦境的西蒙风①？

我的心中只有你，充满着对你的激情，
我的心已经融化，和你不再分离……

署有鲁米名字的六卷长诗，使他享有盛誉。和他所有的诗一样，这部长诗是他在十年时间内向自己的学生口授的。长诗《玛斯纳维》由寓言和布

① 北非和阿拉伯半岛沙漠区的干热风，常伴随着沙暴。——译注

道辞组成。鲁米在作品中扮演了苏菲主义体系缔造者的角色，他把泛神论和一元论的神秘主义观念结合在一起。

人身上不仅有肉欲的本原，而且有精神的本原，后者为人的神化提供了基础。神化现象与认知的智慧（心灵）有关，智慧的中心是心脏，认知的方法是爱。任何人都可以用与神合为一体的途径认知神。鲁米抛弃了穆斯林的宗教仪式。在一篇寓言故事里，穆萨（《圣经》中的摩西）听到一个牧人对主说："你在哪里？让我给你梳梳头，让我给你细针密线地缝制一双皮鞋吧。让我为你缝制一件衣服，为你消灭虱子，为你端送牛奶吧，哦，无比尊敬的主啊！……哦，你，我所有的山羊都给你作供品吧！……"穆萨很气愤，责备牧人道："你还没成为穆斯林，就成了叛教者啦！"但是，当悲痛欲绝的牧人走向沙漠时，主就对穆萨说，牧人对他的信仰比先知的布道更可贵："因为心是本质，而言语不过是随便说说而已……"穆萨追上牧人，请求他原谅并宣称，善良的情感也是真正的信仰。鲁米在其他寓言故事中发展了内心的语言高于一切语言，而善举是世人的共同信仰这一思想。鲁米反对前定论思想，他认为主给人的灵魂注入善与恶，而人就有选择的自由。

恶的本原是贪婪，是追求对他人的无限统治权。从善的观念出发，鲁米赞扬了城市手工业者建立公共食堂、保持公社生活方式等组织的风尚。

他教导人们要认清自然界表面现象背后的本质。真实现状充满着矛盾和对立：光明和黑暗，白天和黑夜，清醒和睡眠。在短暂的一生中这种对立同时存在，但是它们之间的斗争是不停息的，是永恒的。

诗人从纳西尔·霍斯罗夫（十一世纪）的学说和琐罗亚斯德教的传统中吸收了许多东西，同时又把自己的体系与卡尔马特派和琐罗亚斯德教对立起来。"我们对马朱斯（琐罗亚斯德教徒）的意见不敢苟同……因为善与恶不是两个概念，它们是不可分开的……"神存在于已根除恶并与恶对抗的心中。

这个体系在神秘主义的外衣下包含着人道主义的实质，在当时具有重大的意义，因为它站在官方伊斯兰教的对立面。然而随着时间的推移，神职人员们以正统的观点来曲解鲁米的异端体系，宣布《玛斯纳维》是"波斯的《古兰经》"。

鲁米的影响超出伊朗文化的范围，扩展到突厥语世界。鲁米的儿子苏丹维列德继承了父亲的传统，成为土耳其文学的奠基人之一。

收入鲁米长诗中的不仅有寓言故事，还有流传于十三世纪中亚和伊朗，并被已有的文学改编本和口头资料借用的民间寓言、趣闻逸事。诗人再三说明，他有时显得粗鲁的俏皮话"包含的不是笑料，而是训诫"。

值得注意的是，黑格尔发现鲁米发展了辩证思想。歌德评述过鲁米的

矛盾性："最后，他不得不在泛神论关于单一性与多样性的学说中寻找解救的出路。接受这一学说之后，他赢得的和失去的同样多，令人快慰的与不令人快慰的加起来等于零。"鲁米揭示的人与神融为一体的思想，为将大写的人神圣化，使他与神平起平坐提供了依据。 •274

十三至十四世纪，具有哲理色彩的诗歌分为两种倾向：或诉诸理性（哲理醒世的），或诉诸情感（哲理抒情的）。伊朗南部法尔斯地区的中心设拉子城出生的两位伟大诗人使这两种倾向得以高度发展，这是因为该地区的统治者成功地避开了成吉思汗大军的进犯。前一种倾向于十三世纪占优势地位，并在萨迪的作品中达到登峰造极的程度；后一种倾向于十四世纪在哈菲兹的作品中被推向顶峰。

这两位诗人的出现都与繁荣的设拉子城中等市民阶层的崛起有关，当然，这种关系不是直接的，而是大约相当于意大利的但丁，以及半个世纪之后的彼得拉克和薄伽丘与佛罗伦萨城市生活的抬头所具有的那种关系。萨迪在巴格达读过书，作为一名贫困的传教士（苦行僧）浪迹天涯数十年，从伊朗和叙利亚到阿拉伯半岛（在麦加逗留过数次），从东方的突厥斯坦和印度到西方的马格里布，走过大片土地，做过十字军骑士的俘虏，并被卖身为奴。

早先通常认为艾布·阿卜杜拉·穆什里法丁·伊本·穆斯利哈丁·萨迪·设拉子生于十二世纪八十年代，并认为这与百岁智者的形象相吻合，现在看来，他是1203年之后生于设拉子，并于1291年在那里逝世的。

萨迪写于1230—1240年的诗被收入抒情诗集《库利亚特》，其中有一部分被他称为"快乐诗"。萨迪的抒情诗中，嘎扎勒诗的形式特别多种多样，他不仅用法尔斯语，而且用阿拉伯语写作这些诗篇。

从1250年起，萨迪在大马士革开始创作长诗《萨迪集》，此书又名《布斯坦》（《果园》），1256年前夕于设拉子完稿。这部长诗使诗人博得好评，享有盛誉。随后诞生了萨迪最有名的著作《古利斯坦》（《蔷薇园》，1258年）。

萨迪成名之后，拒绝为宫廷服务。

> 你最好还是去用裸露的手臂搅拌滚烫的石灰，
> 若要为埃米尔服务，则在他面前抱紧双臂。

虽然写哲理性训诫诗似乎是萨迪的使命，但不要忘记，在《蔷薇园》的前言中他写道，他的长诗是"为娱乐读者和使所有愿意看的人感到快乐"而作。他相信他的这部长诗将与世长存。萨迪无论是创作喀西达诗、抒情的

嘎扎勒诗，还是创作寓言故事和训诫诗集，总是力求塑造人的灵魂美。

在这个意义上，诗人献给保护者的喀西达颂诗就是具有代表性的。萨迪发展了鲁达基的原则，歌颂理想的道德品质，他似乎在建议被歌颂者应当具有这些品质。因此，喀西达诗成为人道主义的醒世作品，成为高尚道德的表现形式。

萨迪说，人应当经历两次生命：在第一次生命中，探索、犯错误、积累经验；而在第二次生命中则运用这些经验，并把它传授给读者。难怪人们认为萨迪的生命长达一个世纪之久：青年时代他在暴风雨中度过——漂泊、斗争、探索，然后对自己的经历陷入沉思。在诗人看来，他的第一次生命帮助他找到了真理。萨迪在自己的诗作中刻画出无数情节与形象，记录下许多民间故事。其作品的主旨是尊重人，仇恨暴君，推崇理性和知识。

萨迪本人对积极的态度予以高度的评价。他敢于说真话：

说出一切真话！公开你知道的一切！
丢开自私的言辞以及骗人的把戏！

萨迪揭示了社会矛盾的尖锐性，并得出痛苦的结论："那个身穿华丽长袍的人，对于长夜难眠他知道些什么呢？"他用民间的幽默来挖苦受贿的法官，希望有一个"公正的君主"。"君主应当保护自己的臣民，而不应是臣民听命于君主。"

诗人知道，为了人的权利就需要斗争，而且不排除用武力反抗暴政的可能：

让作恶的人彻底完蛋，处以极刑，
让凶恶的嗜血鸟丧尽羽毛……
为了让暴虐者绝迹，应当使用极刑：
暴力是对暴虐者最好的回答！

萨迪警告统治者们，如果他们不尊重人民，他们的结局将很悲惨。他用的是民间俗语式的诗歌迂回表达法："你难道没看见，如果蚂蚁聚集起来，它们就能扒下气势汹汹的猛狮之皮。"他在自己的诗作中使用了许多民间谚语、俗语、寓言，同样，萨迪的许多警句也变成了民间格言，进入谚语行列。

萨迪在嘎扎勒诗的写作技巧方面达到了炉火纯青的境地。他的作品里有单篇的嘎扎勒诗，也有用重叠的二行诗连结起来的"嘎扎勒花环"。萨迪

275 ·

的《商队》是一部杰作，他在作品中表达出与恋人离别时的隐痛。这部嘎扎勒诗的出色之处在于传达出直接的感受，具有乐感，难以通过翻译再现。

萨迪以自己的《蔷薇园》博得了最大的荣誉。这部作品分为八章，内容涉及现实中的方方面面和作者的道德准则。每一章都包含几则用押韵的诗体语言写成的小故事。故事都以一行或几行诗句作为结束语。这是东方最著名的韵律散文作品。萨迪在作品中讲述了自己遇见的不同人物，介绍了各种事件。题材往往取自诗人本人的生活，文中充满了机智的格言、与众不同的见解、精辟的幽默。每一个故事中最重要的是诗行，而散文似乎是诗的框架，以诗绘景，借景赋诗。



阿奴细尔汪在野外休憩 萨迪《蔷薇园》抄本中的小型彩画 1470 年

在《蔷薇园》中，萨迪讲到人的心灵美："我记得，有一天傍晚我的好友走进我的房门。我猛地迎上前去，衣袖将灯火拂灭了。"

> 黄昏时分有客来，驱散昏暗，
> 欣喜自惊讶。

"他坐下来就责备我：'为什么看见我就把灯盏扑灭？'我答道：'我想，太阳升起来啦。'"

《蔷薇园》的第八章最为丰富多彩，结束时它提醒读者："蔷薇园会引起善良的笑声"，但是，谁也不要认为，读这部作品是"白白地吞下蜡烛的烟雾"。作者说，这部作品是"真诚教诲的苦口良药"。

萨迪的训诫与教诲，原则上相当多样。在《国王生活》一章中，这种训诫和教诲既针对国王，也针对普通人，教导普通人在遇见国王时如何避免生命危险。有些故事讲到不公正的、残酷处死无辜百姓的、吝啬的暴君。在一个故事中，这样的暴君似乎成为六世纪萨珊王朝国王、公正的阿奴细尔汪的传奇形象的对立面，但在另一则大谈阿奴细尔汪的献媚者的故事中，这种印象就模糊了。在关于国王的一章中，萨迪只对两位国王作了热情的

评价，这就是哈龙·阿尔-拉希德和伊斯肯达尔——马其顿王亚历山大。在《爱情与青春》一章中，萨迪反复考虑如何将智慧与爱的激情结合起来的问题。他描写了在热恋面前，包括在肉欲的激情面前，智慧的遗训就退避三舍了。

对萨迪来说，激情通常很美好，甚至为激情而死也让人怡然自乐。

> 假如一个人死在心上人的家里，这毫不奇怪，
> 假如他仍然没有死，假如他还保住了自己的性命，那倒奇怪了。

诗人谈到一厢情愿的热恋，谈到嫉妒造成的痛苦，谈到冷冰冰的恋人的嘲笑。

萨迪经常引用东方古典情痴的例子，在他的面前罗兰的热恋显得黯然失色，他还引用了莱伊拉和马季农的爱情故事。在讲完一个热恋的男子为拯救自己的情人而溺水身亡的故事之后，白发苍苍的诗人写道：

> 愿你的心与自己可爱的人儿紧紧相连，
> 这没有欢乐的世界对你毫无意义……
>
> 如果马季农能够活到今天，
> 他就能在我的书中学会恋爱。

276·

形式上也属训诫诗的作品《果园》的道德思想的高度和新意，也并不逊色。《果园》分为十章，标题和内容与《蔷薇园》相互呼应。高尚的道德，富有同情心的个性和人的情感美，成为作品关注的中心。“人的美不在于衣着而在于精神”，“如果你不为别人的痛苦而悲伤，你就不配称为人”——这位人道主义诗人这样写道。

萨迪是最早在欧洲获得声誉的东方诗人之一。萨迪的作品在俄罗斯的最早译本出现在十七世纪初叶。

如果把九至十三世纪波斯—塔吉克的早期古典文学创作成果与古伊朗传统进行比较，则无论是对古典作家的继承性，还是创新性，都是显而易见的。同样，它也成为文学后辈们的传统。例如，几乎所有的古典作家都有渴望公平君主的思想，而且比较接近人民大众的观点，因为这种思想与社会冲突的主题有关；反独裁的主题在古典诗歌中以“诗人与国王”（在菲尔

多西那里）和“国王与乞丐”（在早期苏菲派诗歌中）的对立鲜明地表现出来；社会乌托邦思想在菲尔多西、伊本·西拿、法赫里丁·古尔加尼，尤其在内扎米那里得到了发展。

古典诗歌中的人的概念，是对个性尊严和自身价值的理解的崭新发展阶段。光明与黑暗、善与恶斗争的主题成为古典作家整个伦理体系的内容。歌颂理性的主题不仅在鲁达基和菲尔多西的作品中得到表现，而且发展成严整的唯理论思想体系，形成“理性政权”的概念，并贯穿于诸如伊本·西拿和海亚姆这样的文学巨匠的诗歌之中。除上述主题外，古典作家还提出爱情作为社会发展动力的普遍哲学的思想，提出“心灵的权力”的概念。诗歌本身的崇高使命和无限能力的主题，格言鼓舞人心的主题和诗人起先知作用的主题（在内扎米的作品中有极其清晰的表现），在古典作品中占有重要地位。

那种在古伊朗传统中仅仅表现为萌芽形式的东西，在古典诗歌中获得了完备的性质。这不单指主题思想内容，而且指艺术形式的所有因素。许多故事情节和主要形象在诸如菲尔多西的《王书》、内扎米的《五卷诗》、古尔加尼的《维斯与拉明》、海亚姆的鲁拜诗、鲁米的《玛斯纳维》、萨迪的作品等优秀作品中表现出来。诗歌的主要体裁及其不同形式已经形成，与此同时，以加工的形式保留下古代传统的许多因素，例如寓言故事和格言中的编插法，以及诗歌竞赛（穆纳齐尔）、猜谜（卢格兹）。爱情抒情诗蓬勃发展，在古代仅仅处于萌芽状态的作者个人的创作，在古典文学中完全成熟了。诗与歌渐渐分离：哲理性的喀西达诗的目的与其说是用作口头演唱，不如说是用于个人阅读。作者不仅根据传统（鲁斯塔姆、伊斯肯达尔、阿奴细尔汪、莱伊拉和马季农等），还按照创作意图（最初是《玛斯纳维》中的次要人物），在自己的作品中引入虚构的主人公和各种人物，这样的人物的重要性越来越显著。

这一时期的诗学发展特别快而且达到完美的程度，同样也包含了古代伊朗的传统成分，如诗节分解（所谓松散型的嘎扎勒诗），分节四行诗（明显来自民间创作）等等。出现了“大型美学作品”（如玛斯纳维体的英雄叙事作品《王书》、《巴尔祖—纳梅》）和“小型美学作品”（不仅有鲁拜诗，而且有独立的二行诗甚至独行诗“法尔德”）。诗学随之被奉为典范，制定出包括三个部分的严格体系：阿鲁兹——节律，卡非亚——诗韵，巴迪——诗歌隐喻和修辞格（在阿拉伯人那里是新体）。

城市文化的发展，城市群体社会生活的活跃，脑力劳动的社会阶层的出现，都对古典文学产生重要作用；对于脑力劳动阶层来说，这种劳动是他们生活的主要来源，并决定了他们在等级制社会中的地位。深刻的社会动荡

(阿拉伯人的入侵和声势浩大的人民运动)对古典文学的影响特别大,这种动荡极其尖锐地向社会提出一个问题:必须对所有的社会基础进行革新。因此人们就到理想化的古代去寻找这种革新的根源。

法尔斯语文学中的这种对古代的理想化和复古现象,标志着对自己民族传统的好感,并以此来对抗随着伊斯兰教而来的阿拉伯文化。这类似于西班牙文艺复兴时期的收复失地运动思想及其成果所起的作用。舒毕思想,恢复古代伊朗的各种形象、主题和情节,以及像《王书》[1]那样不仅再现古代伊朗的前伊斯兰时期传统、再现它的神话和传说,而且还把这些用另一个书名《巴斯坦—纳梅》(即《古代书》)记载下来,所有这一切都可以看作是鲜明地表达了人们对古代风尚的重新思考。

277 ·

古典文学动摇了中世纪早期所奠定的被尊为经典的正统原则。首先是对文学及其组成部分本身的解释。文学组成部分中已不再像中世纪早期,尤其是巴列维语文学中那样包括直接的宗教作品。古典文学就思想体系而言,仍属穆斯林文学,但它与过去的文献相反,大部分是世俗的或世俗化的文学,即使带有宗教性质,也是非正统的(神秘主义的苏菲派文学),甚至是异端的(卡尔马特派)文学。在同一个作家的作品中,民间的、进步的倾向与贵族的、教权主义的倾向相互冲突,有时还以特殊的方式交织在一起,这种现象主要发生在纯文学自身的内部,而不是表现在纯文学与正统的宗教文献之间。这充分反映了人道主义的个人独立价值思想的发展,与此相反,教条化的穆斯林则贬低和轻视这种思想。法尔斯语古典诗歌的世界意义也可由此得到解释。

---

① 此处指菲尔多西的《王书》。——译注

# 第五编 高加索和外高加索文学

## 本编序言

关于北高加索古代各民族的文学，只保存下来很少的资料。流传至今的也仅仅是一些民间创作的英雄史诗。与此同时，我们还了解早从五世纪开始的外高加索各民族的书面文献。亚美尼亚、格鲁吉亚和阿塞拜疆各民族的历史组成了外高加索的文化地域。这些民族一开始就同世界文明发生了联系。对于高加索来说，巴比伦、亚述、米太、波斯、希腊、罗马和拜占庭，不仅是外来入侵和商品交易的活生生的现实，而且也是文化活动方向的一个活生生的现实。希罗多德、斯特拉波、普卢塔克等希腊和罗马史学家，以及阿拉伯和波斯的编年史，都对高加索和高加索各民族有过论述和记载。

从历史进程的观点来看，古伊朗文化、希腊化时代、对基督教的接受、格鲁吉亚和亚美尼亚创造民族文字和基督教文化，对高加索民族文化的发展具有重要的意义，并且最终确定了这些民族以四世纪至七世纪的拜占庭文化作为他们自己文化的发展方向。

稍后的反对阿拉伯入侵者的斗争（七至九世纪），以及同奥古兹游牧部落的战争（十一世纪），对民族自我意识的形成产生了影响，这种自我意识在十至十二世纪帮助文艺创作走向新的繁荣（如纳列卡齐、卢斯塔维里、内扎米、哈加尼）。

外高加索民族为了争取独立进行了长时期的斗争。他们往往几乎被杀绝。为了振作起来，为了拯救自己的文化，他们不断鼓舞自己的士气。

亚美尼亚和格鲁吉亚在五世纪初期就有了自己的文字。这大大促进了文学、历史编纂学、哲学和神学的发展。从七世纪开始，在阿塞拜疆的穆斯林地区，阿拉伯字母在排挤了中部波斯语（巴列维语）字母之后，得到了普及。在阿塞拜疆，信奉伊斯兰教对阿拉伯语在书面文献方面的地位的确立产生了影响。这不仅指宗教文献，而且指科学和艺术文献。在这些文献

中，除了阿拉伯语，波斯语也很快得到广泛使用，而且逐渐取代了前者。

外高加索文学的一个共同特点是，保存和发展了自己的民族艺术特性，同时吸收了当时多种多样的美学经验，与古代世界多种文明交往接触。在外高加索各民族杰出活动家的作品中，不仅可以发现西方基督教（包括拜占庭文化）的影响，而且也可以发现东方伊斯兰教的影响。

外高加索各民族文学的相互联系和相互影响，表现在共同的文学进程和作家的美学观点上。亚美尼亚和格鲁吉亚许多历史学家都讲述了外高加索各族人民为反抗共同敌人而进行的斗争。

虽然外高加索各族人民在历史发展长河中团结一致，但每个民族都有非常独特的、形成其文化的先天条件。这种条件在他们的艺术意识上留下了不可磨灭的痕迹，甚至在他们把诸如希腊、拜占庭或者伊朗等伟大文明作为自己发展方向的情况下也表现出来。

比如，亚美尼亚曾经与亚述和古伊朗传统有过联系。这不仅是由于历史上亚美尼亚领域内（公元初亚美尼亚种族形成时）乌拉尔图国家的消亡（公元前九至公元前三世纪），而且首先是因为民族艺术思维本身的类型有机地包含着这些古老的民族传统，例如，在基督教文化盛行和亚美尼亚中世纪文学建立的时期就是如此。

五至六世纪正是亚美尼亚文化昌盛繁荣的时期，亚美尼亚教会的作用相当强大。例如在阿拉伯人入侵期间（七至八世纪），以及后来在奥古兹游牧部落进犯亚美尼亚和高加索时期（十一世纪），教会都展开了积极的活动。例如亚美尼亚教会敦促人们不要接受伊斯兰教，不要被它融化。但在处理一些特别的、与社会意识发展有关的问题，以及十二世纪以后提出的新的文化任务时，教会就显得软弱无能了。

279・ 尽管格鲁吉亚的历史充满戏剧性的变化，但它始终保持着君主统治的国家体制，以及一个能管理整个社会生活的强大的贵族阶层。无论在社会类型方面，还是在文化类型方面，格鲁吉亚的封建主义与欧洲封建主义有许多共同之处。

格鲁吉亚文化大体上更倾向于希腊化和拜占庭文化，虽然格鲁吉亚和亚美尼亚一起反对拜占庭的政治统治。格鲁吉亚的诗歌创作始终有自己的特点，不过在对波斯抒情诗作了加工改写以后，也掌握了它的某些特点，并使它们成为自己民族文艺思想中的一个不可分割的部分。

在阿塞拜疆文学的形成过程中，对纯文学发展起过非常重要作用的因素有：突厥部落生动活泼、气势磅礴的民间叙事文学和穆斯林文化，其中包括学术性文学和艺术性文学，以及伊朗文学创作经验及其高水平的美学观。同其他艺术界的相互交流与合作，不仅保持而且丰富了新的文学，并

且将新的文学引导到一个世界水平。

九至十三世纪，亚美尼亚、格鲁吉亚、阿塞拜疆等地的商品资本、手工业和艺术正在发展之中。高加索地区成为如中国、印度、伊朗、君士坦丁堡、意大利各共和国这些东西方国家之间的重要商品交易集散地。在这条世界性贸易通道的周围，城市开始崛起，国家开始建立，当时社会的物质价值和精神价值也逐渐被人们所接受。在这些地区到处都能听到高加索人、东方人、罗曼—日耳曼地区各民族的人们所说的各种语言。产生了一批文化艺术交流的集中地。格鲁吉亚的阿尔塔努吉、第比利斯、库塔伊西，亚美尼亚的阿尼、德温、凡城、卡尔斯，阿塞拜疆的巴尔达、甘达扎、纳希切文、塔勃里兹、马拉加等城市，逐渐成为新文化的中心。这种新文化打破了过去那种僵化的、自身与外界隔绝的世界观原则。

所有这些都促进了诗歌、文学、哲学和科学思想等精神文化的发展。也正是这些条件让一批极为优秀的诗人—思想家和诗人—人道主义者有可能脱颖而出。比如，亚美尼亚的格里戈尔·纳列卡齐、涅尔谢斯·什诺拉里、寓言作家姆希塔尔·戈什、瓦尔丹·艾盖克齐，格鲁吉亚的恰赫鲁哈泽、约翰·沙夫捷利、绍塔·卢斯塔维里，阿塞拜疆的巴赫马尼亚尔、哈加尼·希尔瓦尼和内扎米·甘贾维。他们的创作特点是具有共同的人道主义倾向。譬如，姆希塔尔·戈什的寓言和《亚美尼亚法典》，与同时代人内扎米和卢斯塔维里的诗歌作品颇为相似。若干世纪以后，《亚美尼亚法典》被亚美尼亚国王和诗人瓦赫坦格六世在编纂《法典》时采纳。如果说按照思想内容和社会政治倾向来看，甚至部分地根据体裁形式来看，内扎米的第一部长诗《五卷诗》中的寓言与戈什的寓言十分相似，那么内扎米其他长诗中有些诗歌形象，以及这些形象共有的英雄浪漫情绪，在许多方面也很像卢斯塔维里的雄伟长诗。内扎米的长诗中富有诗意的形象，如莱伊拉和马季农，霍斯陆、希琳和法尔哈德，也出现在亚美尼亚和格鲁吉亚的诗歌中。这些主人公的名字已经成为一种内涵和意义非常丰富的象征。

相似的生活、活动、斗争的历史条件，有可能使外高加索优秀的文学代表人物在创作兴趣、思想和志向，以及在关于人类伟大使命的共同认识上渐趋一致。

## 第一章 高加索和外高加索民族的古老传说

在高加索地区，以常见的口头形式保留着英雄史诗中非常古老的形象。这些史诗在公元一千纪已经形成，并包含更为古老的题材内容。首先是所谓的纳尔特史诗。它主要以散文故事的形式，有时也以独立的歌谣形式呈

现。这些传统在奥塞梯、卡巴尔达和阿迪格、阿布哈兹和乌贝赫、车臣和印古什、巴尔卡尔和卡拉恰耶夫、库梅克和斯万等民族中被记录下来。

纳尔特史诗的主要传播者大概是奥塞梯人、阿迪格人和阿布哈兹人。阿迪格人是古代辛德—苗特部落的后裔，而奥塞梯人是中世纪阿兰人的直系后代，亦是来自西徐亚—萨尔马特人居住地区的移民。一些印欧系语文学家（例如弗·米勒、久麦齐利、阿巴耶夫）发现西徐亚人和纳尔特人有许多相同之处。久麦齐利甚至想借助史诗中的主人公（索斯兰—索斯鲁科和帕塔拉兹）来拟构西徐亚人崇拜的太阳神和雷雨神。但是，一些高加索学家和考古学家（如叶·伊·克鲁普诺夫、谢苗诺夫）指出了名为科班的晚期青铜文化（约公元前两千纪至公元前一千纪）对纳尔特传说的作用。科班文化首先与阿迪格人的起源有关。研究阿迪格人和阿布哈兹人的民俗学家（如加达加特利、萨拉卡娅等等）也提出了一系列引起争议的词语起源的假设，即要证明史诗的核心产生于讲西高加索语的人群中间。萨拉卡娅甚至将纳尔特人和纳伊尔—乌拉尔图人联系在一起。纳尔特人的民间传说也许恰恰是在高加索地区形成的，而在它们形成之时，无论是说阿兰语、伊朗语，还是说西高加索语的人们的祖先都曾参与其中。

科班文化本身早就已经萨尔马特化。很可能，公元前最后几世纪，在萨尔马特人和部分苗特人中有过一些让考古学家大吃一惊的、表现鲜明的母权制成分，这种母权制成分与长诗中描写的“纳尔特人的女当家”萨塔娜的独特作用有联系。由莫夫谢斯·霍列纳齐记录的关于阿兰国的公主萨季尼克嫁给亚美尼亚国王阿尔塔舍斯的传说，间接地证明了至少在四至五世纪，史诗中的人物萨塔娜的名气已经很大。应该考虑到，阿兰人的军事部落联盟（也包括阿迪格人在内）在北高加索称霸的时期（公元一千纪），对关于纳尔特人的民间创作的发展和融汇具有很重要的意义。“纳尔特”一词的来源不是很清楚（一种最可信的说法认为，它来自古伊朗语中的“纳拉”，意为男子汉、勇士、战士、武士）。史诗中的纳尔特人是一个生活在古代和光荣时代的剽悍部落。他们既跟身材高大的对手交战，也同一个个封建领主（如奥塞梯—巴尔茨人）交战，对他们发动袭击。纳尔特人的公社具有军事民主的性质。在奥塞梯人和阿迪格人的许多故事（歌谣）中，常常从战士集会的酒宴和跳舞开始叙述。妇女不能参加这样的男子集会，但是作为纳尔特人真正头领的却是令人难以置信的人物——萨塔娜。她所起的作用与其他古代文献中的“王公”相同。她的丈夫是奥塞梯人传说中德高望重的族长乌雷兹姆格的兄弟。这个人的威信（试比较爱尔兰民间传奇中艾利尔和梅德布的关系），或者是阿迪格人诗歌中的年老的纳尔特人纳斯连的威信，都不能跟萨塔娜的威信相比。在最古老的阿布哈兹传说中，萨塔涅

280·

伊·古阿什是没有丈夫的。但她是九十九个纳尔特人和他们唯一的姊妹贡达的母亲。有这样一首劳动歌谣，说她把孩子们领上征途后，就用大树做成纺车，为所有纳尔特人编织毛衣。

清晨起来，萨塔涅伊·古阿什，
将阿贡送来的一千只羊的羊毛圈，萨塔涅伊·古阿什，
缠在左臂上，萨塔涅伊·古阿什。
用脚跟一蹬，萨塔涅伊·古阿什，
站起来，转个身，就变出了一架纺车，萨塔涅伊·古阿什……

萨塔娜在阿布哈兹人的诗歌中永远是年轻美丽的。她楚楚动人的体态和雪白的手臂能诱惑船夫搁浅（就像德国民歌中的洛列莱），诱惑牧羊人丢失牲口。在这部史诗的所有各民族版本中，都有一个情节，即牧羊人因惊讶于萨塔娜的美貌而使河对岸的石头授精，并从中生出勇士索斯鲁科（索斯雷科、索兹尔科、索斯兰、萨斯雷克瓦）。在赫梯一胡里特人的史诗中，库马尔比神也是这样生出了石头勇士乌利库米，而在伊朗神话中则生出了米特拉和他的儿子。关于索斯鲁科、乌利库米、米特拉诞生的民间传说都可以证明它们出自同一个来源。

索斯鲁科是民间传说，尤其是阿布哈兹和阿迪格民间传说中最古老和最重要的人物。在纳尔特人和阿迪格人那里，索斯鲁科身上保留着盗火和培植农作物的相当古老的"文化英雄"的特征。他像希腊神话中的普罗米修斯和各民族神话中的其他"文化英雄"一样，从"巨人族"那里盗取火种和农作物。与普罗米修斯的情况相同，这种盗取可以解释为把原先从人类（纳尔特人）那里抢去的东西再要回来。

在稍为古老一点的奥塞梯传说中，索斯鲁科（索斯兰）已经不再盗取火种，而是将纳尔特人的牲口从寒冷和饥饿中拯救出来，把它们带到受巨人保护的天气暖和的国家里。有两个版本说，索斯鲁科在一次大力士"比武"中战胜了可怕的巨人，最后用冰将他封冻起来（试比较卡累利阿一芬兰传说中维亚伊尼亚苗伊涅将约乌卡哈伊涅按入泥淖的故事）。在奥塞梯史诗中，用被打死的敌人的皮肤做成"索斯兰皮袄"的情节，有时作为"索斯兰比武"的开场白。这一情节使人想起西徐亚人的某些习俗。

关于索斯鲁科的古老传说，不仅有他同巨人比武和比武的目的可以证明，而且有他的英雄气概的类型本身，以及像维亚伊尼亚苗伊涅那样施展各种魔法和巫术可以证明。譬如，在关于围攻切拉赫萨尔塔格城堡的传说中，作为一种"军事计谋"，他佯装死亡，而结果真的腐烂和分解了。类似的

“计谋”要求他有魔法和巫师般的功力。比如,要跟随树叶阿扎一步步走到冥界,替太阳的女儿操办“繁难”的婚事。在关于索斯鲁科的传说中也可能加进了一些死亡神和复活神的神话故事情节。可以这样说,在关于他死于某个神秘的轮子(在阿迪格传说中是让·沙尔赫,在奥塞梯传说中是巴勒萨加的轮子)的情节中,尤其能感到这点。轮子可能具有宗教仪式的作用。索斯鲁科在死去时,要求各种野兽尝尝他的肉。他从野兽的反应中,判断出它们各自的品质(神话式的病源性结局)。在某些传说中也暗示索斯鲁科并没有死去,而是依然活在地底下,每年春天他都会从地下发出声音。在阿布哈兹和阿迪格人的传说中,索斯鲁科(萨斯雷克瓦)一直跟自己心怀妒忌的兄弟们不和,兄弟们对他的死最终是有罪的。一个老巫婆一直在打听索斯鲁科的弱点。奥塞梯人传说中的索斯鲁科是纳尔特人都喜爱的人物。但是令人讨厌的瑟尔顿却跟索斯鲁科和其他纳尔特人为敌。他打听到索斯鲁科的致命弱点,并且唆使巴勒萨加的轮子戈沃杀死索斯鲁科。久麦齐利发现,瑟尔顿和斯堪的那维亚传说中的洛基之间无论是在扮演杀害崇高英雄(索斯鲁科和巴尔德尔)的特殊角色方面,还是在他们的共同类型方面,都有惊人的相似之处。久麦齐利主要是从宗教仪式方面来解释这种相似的。不过,也可以不从宗教层面来解释瑟尔顿和洛基,而认为他们本是神话式的捣蛋精灵,后变成了史诗中破坏安宁的分子。跟洛基一样,瑟尔顿不仅是阴险凶恶的破坏者,还是一个别出心裁的史诗小丑,是纳尔特史诗中滑稽势力的代表人物。在一些有关瑟尔顿的传说中,神话题材也被作了滑稽的模仿:如从巨人那里盗取火种,被说成了偷取火镰并将愚笨的妖怪粘在板凳上的滑稽故事(同时,也有人把文明发现归功于瑟尔顿,说他发明了一种叫“凡迪拉”的乐器)。瑟尔顿与纳尔特人势不两立的故事带有半开玩笑的性质。纳尔特人一直劝瑟尔顿杀死公羊,因为世界末日就要来临,而瑟尔顿则烧掉他们的衣服作为报复。纳尔特人在渡河时,让没骑马匹的瑟尔顿洗了个“冷水澡”,或者,在其他传说中,说他的马匹的嘴唇被割掉了(“一直裂嘴笑的马”),而他是纳尔特人马匹上的一束皮毛等等。有关瑟尔顿的流行笑话也通过霍吉·纳斯列金系列作品不胫而走。

纳尔特史诗中还有一些人物不像索斯鲁科和他的对手瑟尔顿那样古老。这样的人物中比较典型的有阿布哈兹史诗中的武士茨维茨夫和纳尔吉赫乌,阿迪格史诗中的纳斯连和普希-巴迪诺科,奥塞梯史诗中的乌雷兹马格、赫梅茨和巴特拉德兹(试比较阿迪格史诗中的瓦兹尔麦斯、赫内什和帕塔拉兹)。在纳尔特史诗中关于年轻的大力士以及他们首次立功——一般是为父报仇(如阿查马兹、托特拉兹、萨瓦伊及其他许多人)——的传说可以说是家喻户晓。这些人物与史诗中相对比较“新”的成分有联系,在这些人

物身上，家族制的倾向加强了，勇士的力量以及他们尚武的英雄精神得到进一步美化。在奥塞梯史诗中，这种“新”的成分甚至在某种程度上排挤了索斯鲁科和他母亲萨塔娜，同时也出现了发达的家谱系列。

奥塞梯版的关于索斯兰跟托特拉兹比武斗争的传说中，对英雄壮举的古代形式所作的重新评价非常明显。例如，索斯兰和萨塔娜常常由于使用骗术和巫术而遭人指责，而与他们形成对照的是史诗般淳朴的年轻勇士托特拉兹。

在阿迪格人关于普希-巴迪诺科的传说中，萨塔娜被描写成口蜜腹剑的妖妇，她阻止勇士参加男人集会；在帕塔拉兹的系列故事中，她是一个软弱无能的女人，只会恳求自己身强力壮、剑术非凡的养子站出来。

帕塔拉兹是像由铁匠炼成的钢剑一样的勇士。他用自己的身体摧毁敌人和敌人的要塞，例如（绑在箭身上，或者炮弹上）摧毁切拉赫萨尔塔格的要塞（要塞名为赫兹，或古尔）。久麦齐利把帕塔拉兹跟西徐亚人的剑神和雷雨神话联系起来。但是，这里主要是对勇士体力和实力的歌颂和美化。在大多数奥塞梯传说中，帕塔拉兹在跟其他纳尔特人的比赛中获胜，赢得了纳尔塔蒙格热烈真实的赞扬、三件纳尔特珠宝和一个叫阿贡达的美女。在许多版本中，帕塔拉兹被描绘成一个为父复仇的孤儿。为亲属复仇的丰功伟绩激起了帕塔拉兹的战斗狂怒，他的这种愤怒开始是针对纳尔特人的，后来转向诸神。

抗神的主题没有局限于帕塔拉兹系列，它扩展为纳尔特人整体上反对神祇的主题，并最终与高加索关于被缚的抗神巨人的各种传说联系在一起。奥塞梯的纳尔特人在反对瓦斯蒂尔贾、瓦齐拉和其他基督教化的多神教神祇的斗争中不断牺牲。很明显，这里反映出史诗对阿兰国的基督教化的双重态度以及关于纳尔特人是一些因为自己专横跋扈、尚武的狂暴和骄傲自大而灭亡的光荣而强大的先辈的观念（试比较俄罗斯勇士灭亡的传说）。 ·282

各种家族传说在纳尔特史诗中占有特殊的地位。这些传说中的某些成分非常古老。其中有萨塔娜主动与兄弟乌雷兹马格结婚的故事。这个故事类似于兄弟姐妹结婚的各种神话和传说。一些部落和家喻户晓的英雄人物就从这些近亲婚姻关系中产生了。在讲述萨塔娜和乌雷兹马格夫妻关系和他们相互背叛、相互欺骗、相互竞争的故事中有不少喜剧特点。在他们夫妻冲突的对抗中，萨塔娜总是胜利者。

在奥塞梯关于纳尔特人家族历史的传说中，可以跟这类兄弟姐妹婚姻的传说相媲美的，还有另外一些流传很广的孪生兄弟的故事（如阿赫萨尔和阿赫萨尔塔格、乌雷兹马格和赫梅茨；在某些版本中，同室操戈的代表人

物就是索斯兰和瑟尔顿）。阿赫萨尔和阿赫萨尔塔格的故事，受到孪生双胞胎神奇故事的影响（见阿尔涅—汤普森索引，第303型）。相同类型的孪生兄弟始祖的传说在亚美尼亚史诗中也有（萨纳萨尔和巴格达萨尔）。纳尔特人的母系起源于水中的顿别特尔生物，他们在那儿度过自己的童年。关于纳尔特人起源的情节也跟许多氏族部落先祖的传说有联系。

总之，纳尔特史诗是英雄史诗的高度艺术性的典范，但保留着神话幻想的相当古老的特点。

格鲁吉亚人关于阿米拉尼和阿布哈兹人关于阿勃尔斯基尔的古老传说，都有许多类似的性质。在斯万人最完整的传说中，阿米拉尼是狩猎女神达莉与猎人所生的儿子，猎人的爱吃醋的老婆剪去了达莉的金黄色的辫子，于是达莉就死了。她临死时吩咐别人把婴儿从自己肚子里取出来，放到牛的胃里，然后再把婴儿放在伊阿玛尼的泉水旁边。伊阿玛尼发现了阿米拉尼，并把他跟自己亲生儿子巴德里和乌瑟比一起抚养。后来他们彼此帮助，情同手足。在有些东格鲁吉亚版本中，死掉的不是阿米拉尼的母亲，而是他的父亲。也有版本说，阿米拉尼是一对年迈双亲的儿子。阿米拉尼从小就有英雄气魄，他跟自己的兄弟一起战胜过无数的妖魔鬼怪和恶龙（例如，为一个叫查姆楚米的同胞报仇，打败可怕的恶魔巴克巴克）。恶魔们常常指给阿米拉尼看住在飞塔里的美女卡玛尔。后来，阿米拉尼打败了她的父亲卡杰伊——恶魔的总管，并得到了她。在决斗中，卡玛尔帮了阿米拉尼大忙，劝他自下朝上打击对手。关于阿米拉尼因骄傲自大而受到天神的惩罚，并被锁在大山里的故事，常常以独立成章的形式到处流传。基督作为阿米拉尼的教父，给予阿米拉尼非凡的力量。阿米拉尼因有了这种神力而得意忘形，竟然要跟基督本人决一雌雄。但是他无法把基督的拐杖从地下拔出来，最后被关进大山作为惩罚。有时候，大山会打开，从旁边走过的放牧人能看见岩穴里的阿米拉尼。依照有些版本的说法，飞翼犬库尔萨不停地舔着锁住阿米拉尼的铁链，铁链渐渐松开，但是每当铁匠们在打铁铺里锤打铁链时，这条铁链就越来越结实。

有关阿米拉尼的传说在格鲁吉亚和南奥塞梯地区广泛流传。研究这部史诗的米·亚·奇科瓦尼认为，它主要以两种形式存在：散文体和诗歌散文体。在诗歌中常常会有一些次要的情节片段（出发狩猎、妖怪巴克巴克的独白、卡玛尔跟她父亲的对话等等）。这位研究者指出，一些山区在民间节庆和典礼上会用诗歌合唱形式演出阿米拉尼传说中的诗歌片断。莫谢·霍涅利在十二世纪创作的骑士小说《阿米兰—达列贾尼阿尼》，与描写阿米拉尼的民间史诗也有许多共同点（相似的名字和某些情节因素）。民间传说和这部英雄浪漫史诗的书面范本之间的对照，形成了一种叫“阿米拉尼

学”的特殊课题。一些研究人员（如克克利泽、巴拉米泽、阿布拉泽）倾向于以书面文献资料为主要依据，而其他一些人（如米·亚·奇科瓦尼）则极力主张要以民间口头创作为主。维尔萨拉泽发现，《阿米拉尼阿尼》同格鲁吉亚狩猎神话史诗有深层的联系。在格鲁吉亚的狩猎神话史诗中达莉和猎人别克基尔同阿弗罗塔和阿多尼斯、基别拉和阿特季斯这一类神仙夫妻很相似。阿布哈兹人关于阿勃尔斯基尔的传说跟《阿米拉尼阿尼》也很相近。阿勃尔斯基尔是一位因宇宙神力而怀孕的名门闺秀的儿子。他赢得了勇士的光荣。他是反对阿布哈兹的敌人的斗士，是被压迫者的卫士。他不让蕨类和其他杂草生长，所以牧场才会青草茂盛，牲口才会肥壮。阿勃尔斯基尔对任何人都不愿屈服，他敢于顶撞天神，所以天使把他锁在洞穴里。在高加索人的民间创作中还有其他被锁住的英雄人物，如敢于顶撞特哈神的阿迪格族的大胡子巨人，伊梅列季亚人的魔鬼罗卡皮，亚美尼亚勇士阿尔塔瓦泽、希达尔、穆格尔等等。另外，古希腊罗马的作家已经注意到，古希腊巨人普罗米修斯被锁在高加索的大山里，而且在高加索本地区存在类似的传说。普罗米修斯神话的高加索本土化在后埃斯库罗斯时期是非常清楚的。 ·283

阿波罗尼奥斯（罗得岛的，前三世纪）甚至还提到高加索阿马兰特山地中科尔希人居住的国家。这个国家由阿埃特统治，在那里还有一条凶龙守护着一张金羊皮。因而，在关于阿米拉尼的故事中留存着窃火情节的残迹，就像前面提到的将这一情节与神话性的猎人史诗所作的对比一样，饶有趣味。很可能，在关于普罗米修斯和阿米拉尼（阿勃尔斯基尔）的传说中，不仅有类型学上的相似，而且也有一部分起源上的一致。甚至不排除这样的可能：巨人和勇士被缚的情节，是从高加索起源，然后才进入关于普罗米修斯的神话故事中去。

总之，与伊朗和亚美尼亚的某些传说不同，在普罗米修斯和阿米拉尼身上，具有反抗神的英雄行为。

无论如何，阿米拉尼这个形象，他与妖魔较量以及抗神行为的传说极其古老，这是毋庸置疑的。无论是与怪物的搏斗，还是反抗神的行为，都是古代叙事文学风格所特有的（试比较纳尔特人的传说，并比较阿卡德人关于吉尔伽美什的史诗）。

八至九世纪，在反对阿拉伯哈里发国家的民族解放运动之后的巴格拉特王朝时期，亚美尼亚史诗已经形成了一个完整的系列。人们在其中发现了非常古老的史诗传说。从故事的起源来看，“亚美尼亚历史学之父”莫夫谢斯·霍列纳齐（五世纪）转述的民间传说是最有价值的。这些传说的内

容有：民族首领、始祖哈伊克[①]和他儿子阿拉姆(也是始祖)的故事，哈伊克与贝尔(古代亚述的贝尔—马尔杜克神)、阿拉姆与巴尔沙姆斯杀较量的故事，神话壮士托尔克和瓦汉格的故事。也许，属于此类的还有关于历史上的阿尔塔舍斯王族同妖魔(或许是米太人)——被认为就是神话中的石鱼像——打斗的故事。魔王天帝阿扎德哈克类似于古伊朗龙王阿日-达哈卡(试比较菲尔多西《王书》中的扎哈克)。不过，不应该把大量历史编年中的民间史诗和收在莫夫谢斯·霍列纳齐、布赞德、彼特罗斯·克尔托格及其他历史学家的资料汇编中的颂诗片断与民间史诗混淆起来。

分析亚美尼亚关于"盛怒的萨逊人"(《萨逊的大卫》)的经典史诗最古老的一些分支，对了解亚美尼亚史诗的形成过程具有十分重要的意义。虽然与阿拉伯人的斗争组成那里的共同史诗背景，但是，孪生兄弟——萨逊地区的创立者和两个勇士穆格尔(父与子，最早可能是同一人)的形象，起源于古代史诗传统，并且在自己的形成过程中可以用来与纳尔特人和阿米拉尼相比较。萨纳萨尔和巴格达萨尔是从佐维娜尔(意为"大海的")所喝的神奇之海的海水中诞生的。他们使人想起阿赫萨尔和阿赫萨尔塔格，这两人也是由海中的顿别特尔生下的孪生兄弟和氏族首领。这个古老情节后来被《圣经》根据自己关于谢涅基里姆和他儿子们的族系内容加以补充(也不排除这个情节有亚美尼亚的独立古抄本的可能)。萨纳萨尔和巴格达萨尔是史诗性的萨逊强国的始祖和组织者(在古代历史上，该地区是反抗哈里发政权的中心)。萨逊是一个受到严格地区限制的国家。兄弟相互帮助的故事，彼此产生误会的故事，以及英雄为求婚而立下功劳的故事，都与英雄和神奇故事十分相似，其中也包括前面提到的与阿赫萨尔(阿赫萨尔塔格)有关的阿尔涅—汤普森索引第 303 型的那些故事。穆格尔的故事(父亲穆格尔和儿子穆格尔)也成为古代史诗的一个来源。老穆格尔具有巨人勇士的特点，他能将树连根拔起，折断马的脊梁骨，打退狮子和可怕的白妖怪。后来他跟妖怪的女囚结了婚。小穆格尔也是一个力大无比的勇士，他为父报仇，战功显赫，他推倒山岩，使城市免遭洪水之灾。约·奥尔别利很公正地把他与赫拉克勒斯、吉尔伽美什和阿米拉尼等古代勇士相提并论。像俄罗斯壮士歌中的斯维亚托戈尔一样，穆格尔没有守着家园。他为正义建立了许多功勋，但是因为还有非正义，所以小穆格尔用剑劈开峭壁并走了进去。有时候他也从里面出来，但是当他确信世界上罪恶还没有被消除时，他又会重新走进去。很可能，穆格尔(以及莫夫谢斯·霍列纳齐笔下的阿

① 古代亚美尼亚人神话中的太阳神。——译注

尔塔瓦兹达）和阿米拉尼反抗神的行为源自同一素材。至于描写萨逊人的史诗中的主角大卫，古代勇士般的英雄行为只是他“幼年时代的英雄行为”，他的主要功绩是跟姆斯拉皇帝打仗，他的其他一些功绩来自历史传说。 ·284

组成亚美尼亚史诗核心的萨逊的大卫传说有它的历史基础。这就是亚美尼亚人民反对来自哈里发方面的苛捐杂税压迫的解放斗争，以及随后反对阿拉伯入侵者的解放斗争。根据历史环境，凡湖以西的萨逊国山区是这场斗争的史诗般的中心。大卫以及根据部落氏族首领和著名始祖哈伊克、阿拉姆等人的形象来描写的萨逊国传奇性奠基者萨纳萨尔和巴格达萨尔等人都是萨逊人，他们引起史诗创作者的极大注意。851年在萨逊国内发生了一次起义，起义的领袖之一是奥凡（关于这次起义，历史学家托夫马·阿尔茨鲁尼曾有论述）。萨逊曾经是巴格拉特王朝的封地。在赶走哈里发的军队以后，巴格拉特王朝统治了亚美尼亚国。独立时期和接踵而来的塞尔柱人入侵时期，大概也是亚美尼亚史诗迅速形成的时期。虽然《萨逊的大卫》的历史依据没有疑问，但是把史诗主人公与历史人物具体地等同起来是难以使人信服的。当然，可以把萨逊起义领袖奥凡与大卫的叔叔德泽诺·奥凡进行比较，但是史诗中的奥凡的与众不同之处首先是他洪亮的嗓音，而这未必符合历史真实情况。把萨逊的大卫与大卫·巴格拉图尼、大卫·马米科尼扬、大卫·丘罗帕拉特或者奥凡等同起来，把姆斯拉皇帝与莫苏拉皇帝或者哈里发曼苏尔、大臣莫苏尔等人等同起来，把托罗斯叔叔与捷奥多罗斯大公、女勇士苏丹什麦什金与希腊皇帝伊奥安恩·吉米斯希叶等人等同起来，就是这样的假设。亚美尼亚史诗的历史性具有非常概括的性质，而大卫的所作所为都是通过塑造勇士的史诗手法加以描述的。

大卫的主要功绩是打败姆斯拉皇帝。姆斯拉皇帝派库巴登到萨逊去纳收贡品，把姑娘抓来当俘虏，驱走牲口。大卫从一个老妪那里知道这些情况后，放掉了俘虏。他修复了由他父亲建造的寺院，而当姆斯拉皇帝派人去摧毁它（有可能这里多少反映出萨逊的阿克塔—阿尔坦寺院遭受的洗劫）时，大卫正在消灭暴徒，于是就与姆斯拉皇帝开始了战斗。大卫听从老妪的劝告，从叔叔德泽诺手中获得了父亲的铠甲、勇猛的战马和十字状的护身符，并且在一天之间就成了真正的勇士。大卫掉入阴险的姆斯拉皇帝为他设下的捕狼陷阱，但他被奥凡非同寻常的大嗓门唤醒后爬出陷阱。大卫用宝剑刺穿丧魂落魄的姆斯拉皇帝身上裹着的四十张水牛皮，将敌人杀死。

在大卫英雄的童年故事中还讲述到，他如何跟自己未来的对头一起，在姆斯拉皇帝母亲的身边受到教育，并且显示出未来勇士的种种征兆（例如，他放牧山羊，和山羊一起驱走森林中的野兽等等），并大胆揭露心怀嫉妒的

姆斯拉皇帝的奸计。史诗还讲到大卫凭借其英雄行为与汉多达小姐结婚的故事。起初大卫不得不躲避其他求婚者的暗算，后来，他在与女扮男装的未婚妻的较量中获胜。对亚美尼亚史诗来说，这类古代女勇士形象较有代表性。类似这样的女勇士还有苏丹什麦什金，大卫在向汉多达小姐求婚前，曾经跟什麦什金订婚，所以她要跟他决斗。最后，大卫死于他自己与女苏丹什麦什金所生的女儿的乱箭之下。

大卫系列勇士传说的众多情节与萨纳萨尔或者穆格尔的史诗传记内容很相似，它应当是关于大卫与姆斯拉皇帝交战的主要情节的组成部分，赢得这场胜利是大卫最重要的功绩。

由此可见，亚美尼亚史诗乃是英雄史诗的古典形式，它的依据是同侵略者斗争的历史传说。但是在逐渐形成的过程中也纳入并改编了一些关于部落首领等等的非常古老的勇士故事、传说和神话。

在亚美尼亚史诗中，对萨逊勇士们的英雄性格进行了精心的加工。民间对史诗的称呼“盛怒的萨逊人”，以及史诗把“萨逊”一词的词义解释为“狂怒”，都包含着对英雄人物的某种评价。但是，英雄主义的冲动和固执，基本上都仅限于壮士英勇的童年。亚美尼亚史诗中的英勇精神，首先服从于保卫自己祖国独立的爱国热情。

285 ·

## 第二章　亚美尼亚文学

在远古时代的亚美尼亚土地上，有过高度的文明。在当地人（如赫梯人、胡里特人、乌拉尔图人）中间曾经有过高度发达的金属加工和玉石加工技术。现存的古堡遗迹和其他建筑物的遗迹（例如，凡城堡垒和在山崖上凿出的建筑物，有正面立柱的穆萨西尔神庙等等），都证明了其独具一格的建筑艺术。乌拉尔图人和赫梯人已经有自己的文字——流传至今的那个时代的大量楔形文字文献。亚美尼亚人继承了自己先辈的文化：在亚美尼亚语言中有不少乌拉尔图人的词汇和地理名称。

与东方古国和古希腊罗马世界的不断交往，在很大程度上促进了亚美尼亚文化和文学的发展。鉴于马其顿王亚历山大的远征，亚美尼亚同其他国家一起都被吸引到希腊化的轨道上来。在自己国家里遭到追捕的希腊文化人在这里找到了避难所。其中有我们熟悉的名字，譬如，根据普卢塔克的考证，著名的演说家和历史学家阿姆菲克拉特（雅典的）和麦特罗多尔（怀疑论者）在梯格兰二世（伟大的）的宫廷中找到了安身之处。著名小说《巴比伦女人》的作者扬布里柯在阿尔塔沙特城的索赫莫斯皇帝（二世纪）的宫廷里度过自己生命中的部分时光。罗马统帅卢库尔从亚美尼亚带来一

位"因渊博知识而广受崇敬的"语法学家季兰尼昂(亚美尼亚的季兰),后来,他到了罗马,成为闻名遐迩的演说家和语法学家。西塞罗在自己的书信中,对季兰尼昂的学术活动有过极高的评价。季兰尼昂在西塞罗的家里创立了一个语法学校,并把藏书非常丰富的图书馆整理得井井有条。

融入亚美尼亚民族传统的希腊化时代的文化,在精神生活的不同领域里树立了一批光辉的典范。例如,在亚美尼亚的首都阿尔塔沙特有供专业剧团演出的希腊化时代的剧院。据普卢塔克证实,公元前53年在这个剧院里上演了欧里庇得斯创作的《酒神的女祭司们》,来自特拉尔的希腊悲剧演员亚宗参加了演出。人们认为,在梯格兰纳克尔特城也有过希腊化时代的剧院。在亚美尼亚希腊化时代的古建筑中,还保留着公元一世纪时在加尔尼(离埃里温不远)用玄武岩建造的城堡和独一无二的多神教寺院的废墟。亚美尼亚希腊化时代的传统不仅持续到公元一至二世纪,而且还延续到基督教传播(三至四世纪)的初期。

一大批亚美尼亚的哲学家、演说家、作家,在雅典、亚历山大、安提奥克、君士坦丁堡接受教育。他们中间有些人在这几个中心地区落户,并成为希腊化文化的著名活动家。譬如,希腊著名演说家和哲学家(来自亚美尼亚东部地区的移民)普罗埃列西,即帕鲁伊尔·阿伊卡慈恩(276—367),在雅典主持一个演说家学校的活动。后来正如他的学生欧纳皮奥斯所说的,他被霍诺留斯皇帝邀请到罗马,在那里,他以自己出众的演讲艺术名扬四方。他还在世时,人们就给他树立了一块纪念碑,上面写着"Rerum regina Roma, regi eloquentiae"("强国之王罗马,献给雄辩之王")。早期拜占庭著名作家巴西勒(该撒里亚的)和格列高利(纳西盎的),甚至连尤里安(叛教者)皇帝都是普罗埃列西的学生。

五世纪是亚美尼亚文学形成的时期。这时候,亚美尼亚希腊化时代的传统在相当大程度上还保留着自己的影响力。因此我们可以谈论在亚美尼亚领土上的古希腊罗马的希腊化传统运动的连续性,对这种传统的创造性运用不仅给予亚美尼亚文学和科学的建立以强大的影响,而且给予整个精神文明的进一步发展以强大的影响。"亚美尼亚历史之父"莫夫谢斯·霍列纳齐(五世纪)把希腊称为"科学之母,或科学的养育者"绝非偶然。

### 1. 亚美尼亚字母的发明、文学的形成

五世纪是亚美尼亚人民历史生活中最为复杂的时期之一。亚美尼亚人民奋不顾身地反抗实际上已经征服整个国家的外来侵略者,但是,恰恰在这个时期,他们发明了自己的字母并创造了自己的文学。

关于亚美尼亚语字母的创造者梅斯罗普·马什托茨(361/362—440)的生平和活动,他的学生科柳恩和莫夫谢斯·霍列纳齐,还有五世纪作家拉扎尔·帕尔别齐都有过论述。科柳恩在《马什托茨传记》中详细介绍过他的情况。马什托茨出生在塔隆地区圣哈采卡茨的一个叫巴尔丹的"快乐的男子汉"家里。他在亚美尼亚的一所希腊语学校里接受了希腊化教育,学习各种语言、文学和军事。后来,马什托茨在阿萨息斯王朝的宫廷里供职,慢慢地作为国事活动家和军事活动家享有盛名。不久,他结束尘世生活,成为一名传教士。马什托茨在国家部门供职时,就萌生了创造自己民族文字的想法。他在戈赫特恩地区传教时,这种想法得到进一步的加强。当时,他就敏锐地感觉到亚美尼亚缺少用祖国的语言创作的必要的文学,因为当时传道使用的是民众难懂的叙利亚语和希腊语。梅斯罗普·马什托茨要创造字母的想法得到弗拉姆沙普赫皇帝和亚美尼亚最高主教(大主教)萨阿克·帕尔捷夫的支持。经过无数次努力,他在405年成功地创造了保留至今的字母。这种字母体系区别于当时人们熟悉的其他各种字母体系(它由三十六个字母组成,完整地表现了亚美尼亚语的语音体系)。

286·

马什托茨成功地完成了自己想做的事情后,在自己学生的帮助下,展开了一场当时规模浩大的普及识字的启蒙运动。在城里、寺院里、全国各地都开办了亚美尼亚语学校。马什托茨本人成了亚美尼亚第一位"瓦尔达班特",即启蒙者、教师。马什托茨后来埋葬在离埃里温不远的奥沙坎教堂祭坛下的圣器间,被视为圣者。

随着识字的普及,马什托茨和他的学生开展了卓有成效的文学活动。他们开始翻译《圣经》、古希腊罗马和早期基督教徒作者的著作,创作了各种各样的新颖作品,这些作品为紧密联系国家生活和人民命运的古代亚美尼亚文学奠定了基础。在复杂的社会条件下,文学要完全服从于捍卫民族独立、恢复已经丧失了的政治独立、坚信基督教信仰和亚美尼亚教会权力的大事。

亚美尼亚文学兴起时期,翻译文学起着非常大的作用。时代首先需要翻译神学和教会方面的著作。人们在较短的时间内翻译了希腊文和叙利亚文的《圣经》和"教父"们的著作,这些人中有:厄弗冷·西林(阿弗冷)、伟大的卡帕多基亚人巴西勒(该撒里亚的)、格列高利(纳西盎的)、格列高利(尼斯的);另外还翻译了"金口"约翰[1]、奚利耳(亚历山大的),亚大纳西[2](亚历山大的)、奚利耳(耶路撒冷的)及其他人的作品。

---

① 或译约翰·兹拉托乌斯特。——译注

② 或译阿法纳西。——译注

除了神学问题，早期亚美尼亚学者对世俗科学——历史、哲学、美学和其他科学的思想表现出极大的兴趣。就在五世纪和六世纪初，希腊化哲学学派达到鼎盛时期，它促进了亚美尼亚希腊化文化的发展。古希腊罗马思想家和早期基督教作者的创作强烈地吸引着亚美尼亚的学者。从这个时期初期流传至今的译作有：亚里士多德的《范畴篇》、《解释篇》(《论古义钩沉学》)，柏拉图的五篇对话(《蒂迈欧篇》、《尤息弗罗》、《苏格拉底申辩篇》、《米诺斯篇》、《法律篇》)，波菲利的《亚里士多德〈范畴篇〉的引言》，该撒里亚主教优西比乌的《教会史》，索克拉蒂斯(学者)的《教会史》等等。翻译过来的文艺作品有：伪卡利斯提尼斯的《亚历山大的故事》，以及《阿希卡尔的训诫》(《聪明的阿基尔的故事》)等等。人们还从希腊文和叙利亚文翻译了一系列圣徒传文学作品。这些译作常常附有大量新颖的解释和注释，特别是涉及哲学、语法学的那部分著作，直到今天仍然具有非常重要的学术价值。

应该指出，许多古希腊罗马时代和早期基督教时代的作品原本没有流传下来，传至今日的只有亚美尼亚文译本。所以亚美尼亚文本对世界科学和文学来说，都是非常珍贵的。其中包括赫尔墨斯·特里斯美吉斯托斯的《定义》，芝诺的《论自然》，其他著作有斐洛(亚历山大的)的《论动物的智慧》、《论存在》、《论天道》、《诠释〈出埃及记〉》、《告参孙书》，优西比乌(主教)的《年代记》，季莫费伊·埃卢尔(亚历山大城主教，五至六世纪)的《反驳词》，伊里涅伊和"金口"约翰的系列演说词和神学著作，厄弗冷·西林的《福音书诠释》和其他著作，亚里斯泰迪兹的《辩护》，归在新柏拉图主义者扬布里柯名下的《关于解释的分析》和《阐释亚里士多德的〈范畴篇〉》，以及其他著作等等。

除此之外，亚里士多德和柏拉图的一些著作的亚美尼亚译本似乎是原汁原味地流传至今。说到这里，著名英国东方学学者弗列杰里克·科尼别尔的见解颇有意思，他对照了亚里士多德著作的古代亚美尼亚译本，得出这样的结论：这些译文译得极其准确，比后来的拜占庭文本更忠实地反映出亚里士多德文章的风貌。 ·287

古希腊罗马和希腊化时代最重要思想家的著作的译本和早期基督教作者的著作向亚美尼亚人民介绍了文明高度发展的民族的精神珍品，有助于改进一成不变的翻译习惯，发展世俗科学、艺术思维和美学趣味，同时也丰富了亚美尼亚标准语。

但是，无论我们怎样高度评价翻译文学、古希腊罗马和早期基督教传统在亚美尼亚文学形成过程中的作用，如果没有稳定的本地传说，未必能有五世纪民族文学百花齐放的局面。一些研究人员指出，多神教时期的亚美

尼亚本土文学的存在,并不依赖于它是由何人或由何种语言创作的。例如有古代文献包括其他著作表明,在梯格兰二世(伟大的,前一世纪)的宫廷里,上面提到过的麦特罗多尔(怀疑论者)曾写过关于梯格兰王朝的历史著作,不过没有流传下来。普卢塔克写道,亚美尼亚皇帝阿尔塔瓦兹德(阿尔塔巴兹,前一世纪)并"不抵触希腊语言和文学",他用希腊文"创作了一些悲剧并写下了部分流传至今的演说词和历史著作"。《教堂年鉴》应当属于亚美尼亚多神教时期的文学遗产,霍列纳齐曾经提到过这部作品,他自己在创作著名的《亚美尼亚史》时,曾采用过其中的内容。据霍列纳齐的考证,《教堂年鉴》在二世纪曾被叙利亚学者、诺斯替教信徒巴尔达仑翻译成叙利亚文和希腊文。一些研究人员把马尔-阿巴斯·卡蒂纳的一部著作列入地方文学遗产,这部著作是霍列纳齐《亚美尼亚史》采用的重要文字史料之一。在亚美尼亚地方文学的形成过程中,风格多样的三至四世纪基督教文学曾起过相当重要的作用,这些作品是用希腊文和叙利亚文创作的,可能也用亚美尼亚文创作,其对象是亚美尼亚读者和听众。

但是,所有这些并未包罗五世纪亚美尼亚文学中地方传统的全部问题。在地方传统的形成过程中,多神教时期的民间口头创作的作用非常重要,它是五世纪许多著名作家(阿加坦格霍斯、莫夫谢斯·霍列纳齐、帕弗斯托斯·布赞德等等)创作的一个主要史料来源。多神教时期亚美尼亚民间口头创作的特点是体裁的多样性(神话、传说、传奇故事、歌谣、史诗歌谣、故事等等),高度的技巧性,艺术地反映现实的独特性,表现手段和形式的多样性。以希腊化时代精神培养出来的亚美尼亚基督教作家毫不吝惜地使用了自己的多神教祖先的艺术遗产,很显然,他们是把它作为民族"历史记忆"的一种反映来接受的。例如霍列纳齐懂得神话对揭示民族的宇宙观有重要的作用,并确信它们"把真理隐匿在自己的寓意形式中"。霍列纳齐在对神话作唯理论解释时,不仅在希腊人"智慧"而"优美"的神话中找到了"隐匿的真理",而且按照他的说法,在"没有条理的"波斯神话中也找到了"隐匿的真理"。

由此,翻译文学、希腊化时代和基督教早期的地方性文学传统,以及多神教时期民间口头创作的传统,为五世纪亚美尼亚文学的形成和快速发展创造了良好的条件,奠定了基础。

这个时期的亚美尼亚文学是用一种叫"格拉布"的古亚美尼亚标准语进行创作的,"格拉布"同时也是一种白话。这种语言的丰富和完善得到了证实,即在字母发明后不久,就已经能翻译《圣经》、古希腊罗马和早期基督教作家的作品。这些译作要求有较高的语言水平和翻译技巧。法国学者勒·克罗兹提出的对《圣经》译本的评价,引起人们的关注。勒·克罗兹把亚美

尼亚文本的《圣经》称作是“译文之王”。科尼别尔认为，从语言之美和译文的准确性来看，它是无与伦比的。

古亚美尼亚文学体裁丰富多样（辩护词、教父学、古义钩沉学、书信体文艺作品、布道文稿、颂辞、使徒传记、历史散文、科学散文等等），这一切都是由时代的要求、人民社会政治生活和精神生活的特点所决定的。

进一步普及基督教教义的必要性促进了教会神学文学的发展。这种文学的目的是宣传基督教义、道德，坚定教会立场。中世纪亚美尼亚文学中比较普及的一种体裁是圣徒行传。亚美尼亚圣徒传早期发展的特点是掺入 ·288 了叙利亚和希腊的圣徒生平的资料和适应当地情况的改写。其中包括最古老的作品《法德杰伊和少女桑杜赫特的殉难》、《瓦尔福洛麦伊的殉难》、《格列高利（照耀者）传记》、《圣女里普西梅及其女友的殉难》。马什托茨、萨阿克·帕尔捷夫和首批亚美尼亚翻译者的翻译活动推动了亚美尼亚人掌握圣徒传这一体裁。在这个时期，除了其他种类的基督教文学作品以外，还用亚美尼亚文翻译了大量叙利亚和早期拜占庭的重要文献，包括对形成亚美尼亚圣徒传有一定影响的作品。除了翻译作品，还创作了别具一格的传记作品，它们的作者在较短时期内摆脱了希腊和叙利亚的影响，亚美尼亚的圣徒行传很快就具有了自己的特色。它首先成为反对外来压迫和宗教迫害的人民团结力量的思想体现。

很大一部分亚美尼亚圣徒行传是历史故事，它们是富有艺术表现力的史诗性故事。《舒莎尼克的殉难》（五世纪）是早期亚美尼亚圣徒行传的最好作品，它非常激烈紧张地讲述了亚美尼亚人民反抗波斯暴政起义的领袖、统帅瓦尔丹·马米科尼扬的女儿的勇敢精神和坚强性格（这个故事还有一个格鲁吉亚版本）。在以后几个世纪里，记述圣徒传的文学发展出现了某种衰退现象。但这个时候产生了独创的文艺作品。《瓦安·戈赫特纳茨蒙难》就是亚美尼亚著名圣徒行传文献中的一部，它由同时代人和目击者撰写而成，属于阿拉伯统治时代（八世纪）。作品分两部分：蒙难前的《哭泣》和蒙难本身。在《哭泣》中，作者描写了在阿拉伯入侵者的压迫下，亚美尼亚人民遭受苦难的悲惨场面。烧死纳哈拉尔家族（公爵）的情景使作者感到痛彻心扉，难以忍受。蒙难本身是按照民间史诗故事的精神描写的。

大约从十一世纪起，亚美尼亚的圣徒行传出现了新的高潮，圣徒生活和蒙难的内容明显增加，它们的使用范围扩大了，形式更加多样化。在十二至十四世纪，这种体裁的作品大多是辞藻华丽的修辞风格，与此同时，带有“民间”倾向的传记史料也渗透到圣徒行传中来，其数量在以后的几个世纪里更是有增无减。

由于格列高尔·弗卡伊阿谢尔（马尔季罗菲尔）、格列高尔·小弗卡伊阿谢尔、涅尔谢斯·什诺拉里、涅尔谢斯·拉姆勃罗纳齐等人从事的收集和翻译古代传记的活动，早期基督教文学丰富了亚美尼亚文学。一些古代文献被重新翻译，五世纪时，神甫传记的部分译作被填补充实。同叙利亚和希腊文献一样，拉丁文学的文献也成为亚美尼亚人民的一种财富。例如，涅尔谢斯·拉姆勃罗纳齐在1179—1180年将格列高利（伟大的）[1]的《意大利神甫对话录》翻译成亚美尼亚文。

这个时期的圣徒行传在形成和发展中世纪人们的艺术风格、艺术思想和美学趣味方面，起着巨大的作用。

### 2. 五世纪的历史散文

艺术因素在古代亚美尼亚历史编纂学中已经清楚地表现出来，更确切地说，在古代亚美尼亚文学中占有主要地位的历史散文中表现出来。从五世纪起，亚美尼亚历史散文的主要特点已经清楚地显露出来了。这些特点，无论是对它的鼎盛时期（五世纪后半叶）来说，还是对后来直到十八世纪的时期来说，都是很典型的。首先，亚美尼亚历史学作家的大部分作品，不仅是亚美尼亚民族历史的第一手宝贵资料，而且是在许多世纪的长河中与亚美尼亚的命运发生接触的国家、地区和民族——巴比伦和亚述、希腊、罗马和拜占庭、波斯的帕提亚王朝和萨珊王朝、格鲁吉亚人和阿格万人（高加索的阿尔巴尼亚人）、阿拉伯人、突厥—塞尔柱人、蒙古人和土耳其—奥斯曼人——珍贵的历史文献。

在大多数情况下，古代亚美尼亚作者在讲述历史事实和历史事件时，往往会赋予它们一定的艺术色彩。所以，正如马·阿别吉扬非常正确地指出的，从亚美尼亚文艺思想的形成和散文体裁以及诗歌的发展角度来看，研究古代亚美尼亚历史文学也是非常重要的。古代亚美尼亚文学有可能是从古希腊的历史编纂学中继承这个特点的。但是，另一方面，它取决于五世纪时亚美尼亚的实际情况。这个时期的历史条件不仅预先决定了原创性文学的根本方向，而且决定了叙述风格和理解历史材料的方式。历史和艺术、历史事件和艺术虚构，在这些作品中如此紧密地交织在一起，以至于常常很难确定它们之间的分界。再说，艺术性无论在怎样的程度上都不会削弱历史作品的可靠性。古代亚美尼亚作者创作历史作品本身不是目的。古

289·

① 即教皇圣格列高利一世。——译注

代亚美尼亚历史散文呼应了这个时期社会政治生活的迫切要求，面对的是未来。每个散文作家都在外来统治的环境里，按照自己的方式，努力帮助唤醒人民的民族自觉性，教育他们在精神上培养过去的英雄主义传统。

虽然古代亚美尼亚历史散文作品是根据一些公爵家族代表人物的旨意来写作的，但是，它们反映的不是某一个公爵家族的历史，而是整个亚美尼亚社会和整个国家的重要事件。的确，在这些作品中有不少篇幅谈到了教会的历史、神职人员的传记、神学上的争论、圣徒传等等。五世纪的亚美尼亚历史散文，像后来的一些时期一样，总体上渗透了真正的国民热情，在这一点上，亚美尼亚作家跟古希腊罗马的历史学家颇为相似。

五世纪时有一批颇具影响力的历史学作家在从事创作。他们是科柳恩、阿加坦格霍斯（阿加凡格尔）、叶基舍、帕弗斯托斯・布赞德、莫夫谢斯・霍列纳齐、拉扎尔・帕尔别齐等等。科柳恩是梅斯罗普・马什托茨的学生，是亚美尼亚第一位历史学作家。科柳恩在当时的亚美尼亚首都瓦加尔沙帕特城（今埃奇米阿津）的马什托茨学校毕业后，跟其他学生一起被派往君士坦丁堡学习研究语言和进修翻译技巧。回国后，他积极投身到由他导师发起的大规模的教育事业中，从事翻译工作和文学创作活动。他于443—450年创作的《马什托茨传记》一书是极其珍贵的历史—文学文献，是亚美尼亚文字发明史的可靠原始资料。这是第一部流传至今的古代亚美尼亚文学原作。按照它的形式和内容，这部著作不能算是记述圣徒生平的传记文学，尽管在其中能找到这种体裁的某些成分。从体裁来看，科柳恩的这部作品更像古希腊罗马的传记。《马什托茨传记》后来被翻译成俄文和各种欧洲文字，它在艺术上确实有许多优点：优美高雅的文笔，修饰语和富有表达力的比喻，高昂的富有诗意的激情，言简意赅的表达。

一部由阿加坦格霍斯撰写的、研究亚美尼亚人于226—330年皈依基督教的《历史》，在五世纪的历史文学作品中占有特殊地位。这部著作在五世纪六十年代被翻译成希腊文，在七至八世纪被翻译成阿拉伯文。阿拉伯文的译本是从希腊文翻译过来的。流传至今的亚美尼亚文本是七至八世纪的文本。在中世纪的希腊文学、拉丁文学、埃塞俄比亚文学，以及斯拉夫文学中都有这部古代亚美尼亚文学的著名文献的各种译本。

在人民群众中还比较风行多神教信仰的情况下，阿加坦格霍斯坚信基督教，并跟多神教的余绪作斗争。但是简单地描写亚美尼亚人皈依基督教的历史，对于推崇新的信仰明显是不够的。因此作者选用了适合的文体，适合的陈述手法，同时将真正的历史事实与民间传说、史诗故事和圣徒行传资料熔为一炉。作者利用了亚美尼亚第一个基督教传教士格里高尔（照耀者，卢萨沃里奇）的生平传记、关于他的奇迹的传说、圣女里普西梅和她

的女友殉难的材料。在艺术上,被《历史》一书的作者采用的关于特尔达特大帝英雄业绩的民间故事、幻象等等都是特别有价值的。作品中的所有这一切,连同极其讲究的文笔、生动活泼的对话、极富感染力的鲜明的蒙难者形象(格里高尔、里普西梅、加亚奈),都赋予《历史》史诗般的色彩。在古代,这是最有意义的著作之一,它对以后若干时期的亚美尼亚历史和文艺作品产生过巨大的影响。从十二世纪起,它不止一次被翻译成俄文和欧洲各种文字。

拉扎尔·帕尔别齐(441/443—510/515)是五世纪亚美尼亚作家和历史学家中的泰斗。他出生在阿拉加佐特恩地区的帕尔比村。他跟马米科尼扬公爵家族有某种亲戚关系。在451年的反抗波斯统治者起义之后,他随马米科尼扬家族的后裔迁移到格鲁吉亚。他在君士坦丁堡完成学业后回国,并参加了481—484年的反对波斯人统治的起义。这次起义的领袖是他童年时期的挚友瓦安(瓦安尼德起义的名称由此而来)。起义成功以后,拉扎尔·帕尔别齐成为瓦加尔沙帕特修道院的院长。不久修道院成为一个大型的文化中心。拉扎尔·帕尔别齐在这里创建了一个手稿图书馆,后来,这所图书馆成为未来的马捷纳达兰研究所的基础。他的启蒙活动招来许多敌人,悲观失望的修道院院长悄然离开祖国。在异国他乡,他写了封书信给瓦安,信中驳斥了强加在他身上的指控,证明自己是无辜的。《致瓦安·马米科尼扬》是早期亚美尼亚雄辩艺术中的一篇光辉典范,它以无可争辩的逻辑、机智和尖刻的讽刺使文章不同凡响。在《致瓦安·马米科尼扬》中,作者无情地批驳了教会中那些思想落后的神职人员的无知和道德恶习。在接到瓦安的邀请后,拉扎尔·帕尔别齐回到了亚美尼亚,并受瓦安的委托撰写《亚美尼亚历史》。

290·

拉扎尔·帕尔别齐从487年开始撰写《亚美尼亚历史》,该著作起自亚美尼亚王国,迄至480年代的一系列事件。作为文献资料,他采用了亚美尼亚作家(科柳恩、阿加坦格霍斯、布赞德、霍列纳齐)的作品,也采用了口头传说和史诗故事。《亚美尼亚历史》由三部分组成。第一部分的历史事件一直写到五世纪四十年代初(至马什托茨和萨阿克去世为止)。这一部分包括创造亚美尼亚文字的珍贵内容。第二部是关于451年起义的。在这部分里帕尔别齐将叶基舍的著作作为基本资料来源,同时对这部著作进行了订正和补充。第三部分主要描写与481—484年瓦安尼德战争有关的历史事件,作者本人就是这场战争的见证者和参加者。这一部分具有特别重要的历史认识价值,是有关瓦安尼德战争的最重要史料。帕尔别齐在《亚美尼亚历史》中歌颂人民的解放斗争,赞扬了无限忠于祖国和基督教信仰的英雄们。作者熟练地利用了民间叙事文学的手法。《亚美尼亚历史》以

高超的技巧表达了主人公们所说的鼓舞人心的言语。这些言语是古代亚美尼亚演说艺术中的卓越典范。帕尔别齐在创作历史人物形象时，对一些人（真诚的爱国志士、基督教捍卫者）只赋予其正面特征，而对另一些人（叛徒、敌人）只赋予其反面特征。作者在创作中还使用了口语和民间传说中的语言。

帕弗斯托斯·布赞德的《亚美尼亚历史》是五世纪亚美尼亚历史散文的杰作。关于作者生平的真实资料我们还没有掌握。附在著作末尾的诗体（十段诗）自传已经遗失。《亚美尼亚历史》的前面两章是关于多神教时期的，也没有流传下来。

五世纪七十年代末，以上述瓦安·马米科尼扬（首领、斯帕拉佩特人瓦尔丹·马米科尼扬的侄子）为首的纳哈拉尔集团准备发动新的反对波斯统治者的起义。帕弗斯托斯·布赞德的《亚美尼亚历史》恰恰创作于这次起义的筹备阶段。该著真实地反映了当时普遍的英雄主义精神面貌，反映了准备为民族独立而献身的被压迫者的爱国热情。帕弗斯托斯·布赞德的著作涉及330—387年的历史内容，叙述了罗马人与亚美尼亚人、亚美尼亚人与波斯人、罗马人与波斯人的关系，也讲到高加索各国的情况。作者讲述了人民的生活，讲述了宫廷和最高教会权力中的复杂关系。应该指出，帕弗斯托斯·布赞德提供的大部分史实是符合四世纪著名的罗马历史学家阿米亚努斯·马尔塞利努斯的史料的。拜占庭历史学泰斗普罗科皮奥斯（该撒里亚的，六世纪）在自己的著作（《查士丁尼王朝跟波斯人、汪达尔人和哥特人的战争史》和《查士丁尼时代的建筑》）中，除了参考其他一些著作，还参考了帕弗斯托斯·布赞德的《亚美尼亚历史》。帕弗斯托斯·布赞德的《亚美尼亚历史》是古代亚美尼亚一系列历史作品的来源，同时也是十九世纪和二十世纪文学艺术作品的源泉。

帕弗斯托斯·布赞德的《亚美尼亚历史》同时也是一部非常优秀的史诗性作品。该著的中心思想是保卫祖国。为了在同时代人的记忆中再现历史上的英雄篇章，作者非常巧妙和广泛地利用了最为丰富的民间创作素材——古代的史诗和历史歌谣、民间故事、神话、传说、教会传奇故事、殉教志、圣徒传，并把它们跟历史事实有机地融会贯通，成为统一的艺术整体。帕弗斯托斯·布赞德的作品跟史诗非常接近。它具有民间故事那种平常的、朴实无华的风格，故事进展缓慢，并且有重复。作者偶尔也会使用白话。帕弗斯托斯·布赞德的作品决定了古代亚美尼亚历史散文叙事风格的进一步发展，其特点是历史人物具有深刻而清晰的艺术个性（如阿尔沙克二世和教皇，帕兰德泽姆女王，亚美尼亚瓦萨克军队中的斯帕拉佩特人，穆舍克，曼维尔，波斯皇帝沙普赫二世等等）。许多情节是以真正的诗人灵感

291· 来进行描写的，例如，沙普赫考验阿尔沙克忠诚的故事。据说，波斯皇帝为阿尔沙克设下了圈套，假装要与他缔结和约。这里作者借用了一个类似安泰乌斯[①]神话的古老的亚美尼亚神话。

在帕弗斯托斯·布赞德的《亚美尼亚历史》中有一个明显的倾向，那就是抬高马米科尼扬公爵家族的代表人物——亚美尼亚军队中斯帕拉佩特的后裔的声望。但马米科尼扬家族的荣誉是与保卫祖国、解放斗争、作战勇敢和忠于阿尔沙克王朝的思想联系在一起的，依照当时的观念，阿尔沙克王朝是国家独立的化身。

当然，对曼维尔·马米科尼扬来说，没有捐躯沙场是最大的悲剧。他在临死时嘱咐儿子说："为了祖国，要像你英勇的先辈一样，欣然地去接受死亡。"

勇敢的、心胸开阔的、富有魅力的统帅和爱国战士穆舍克·马米科尼扬的形象如同骑士一样高傲。在战场上，他严厉惩罚敌军的将领和所有的达官贵人。但是，他不允许任何人侮辱波斯皇帝沙普赫的妻妾。他下令为她们准备轿子，并将她们全部释放，让她们回到自己丈夫的身边。波斯皇帝对穆舍克的善良、勇敢和高尚的秉性大吃一惊。穆舍克有一匹白马，波斯皇帝沙普赫吩咐用白马背上的穆舍克的杯子来表演，娱乐中他将杯子放在自己前面说："让骑白马者喝一杯。"

帕弗斯托斯·布赞德常常使用夸张的表现手法。例如敌人的大部队被亚美尼亚小部队一次次地打败。类似的夸大表现手法起源于民间史诗，《亚美尼亚历史》以这种手法鲜明地表达了高度的爱国热情。对亚美尼亚皇帝阿尔沙克的自杀的描写可以说是独特的心理分析的一个范例。

帕弗斯托斯·布赞德最早在亚美尼亚文学中对反面人物（包括僧侣）作讽刺性描述。"（主教）约翰有一次要去一个地方。他碰见了一个骑马的年轻俗家人……他大概抢了东西正在逃跑。这个人骑的是一匹毛色漂亮的高头大马……当他走近约翰时，约翰突然抓住马的笼头说：'快下马！我有话要跟你说。'年轻的陌生人回答：'我不认识你，你也不认识我，你有什么话要跟我说？'约翰硬要他下马，并把他领到一旁。这时，他要年轻人跪下并说道：'我要给你做神甫按手仪式。'那个年轻人说：'我从小就抢东西、杀人，专干坏事。我过的是淫乱放荡的生活。现在我还在干这种事，我不配。'年轻人很固执。但是约翰还是要他下马，最后把他推倒在地，将手按在年轻人的身上表示封他为僧侣，并说道：'回到你自己的村子里去当你的

① 希腊神话中的巨人，所向披靡。后来赫拉克勒斯使他离开大地，把他掐死。——译注

神甫……'然后约翰朝那匹马走去，他将手按放在马的背上说：'让这匹马付我报酬，因为我也封它做了神甫。'"

这种讽刺性的揭示人物的手法，毫无疑问与民间传说有关。

帕弗斯托斯·布赞德的作品标志着古代亚美尼亚历史散文发展的新阶段。帕弗斯托斯·布赞德的《亚美尼亚历史》被翻译成俄文和欧洲各种语言。

我们从传说中了解了马什托茨的一个叫叶基舍(410/415—475/480)的学生的生平大事。叶基舍在亚历山大城接受教育，并在那里对翻译技巧进行深造。回国后，他到亚美尼亚部队的瓦安·马米科尼扬司令部当文书兼军人。他积极参加了瓦安尼德战争。阿瓦莱尔战役后，叶基舍出家为僧。在严持戒律的修行岁月，他完成了名著《论瓦安和亚美尼亚战争》及其他著作。

叶基舍的这部著作(不迟于五世纪六十年代)是为了纪念451年的反对萨珊王朝统治和同化政策的"伟大战争"。在战争过程中，摆在亚美尼亚人民面前的任务是恢复亚美尼亚王国。叶基舍的著作不仅是可靠的历史作品，而且是古代亚美尼亚历史散文的优秀文献。因为它在形成历史散文这种体裁和发展亚美尼亚艺术思想的过程中起着举足轻重的作用。这部表现民族英雄主义的巨著，以其宏大的规模、公民的热情、真挚感人的抒情风格而与众不同。叶基舍本人就把自己的作品看作是"对爱人的安慰，是期待者的希望，是对志愿献身的勇士的鼓舞"。叶基舍无论是谈论忠于基督教信仰和忠于故乡大地的人们，还是鞭挞叛国者，无论是歌颂自己精心孕育出来的理想，还是把祖国人民的奴役者钉上耻辱柱，他总是以一个坚信自己思想正确的作家的面貌出现在我们的面前。

作者的议论常常会展开成一幅宏大的画面，艺术地再现以往的事件以及栩栩如生的历史人物形象。有时，他只要用一两个修饰语就能够描绘出这个或者那个人物的主要特征："伟大的瓦尔丹"、"勇敢的瓦尔丹"、"英勇的统帅"。叶基舍用"恶老头"、"穷凶极恶的老家伙"、"恶毒的老石鱼像"、"刻薄的老头子"、"凶龙"等形容词描绘给亚美尼亚民族带来许多灾难的罪人米赫尔纳尔谢赫。作者不是一下子再现整个人物肖像，而是尽量随着事件的发展来揭示人物在行为方面、性格方面的新特点。他创作的某些人物形象与古老民间史诗故事中的人物形象颇为相似。例如波斯皇帝叶兹杰格尔德就是如此。叶基舍描绘战争场面，在艺术表现手法上令人叹服。他驾轻就熟地描写了亚美尼亚妇女在战争中无比英雄的行为。叶基舍在自己富有诗意的情景中有时善于运用大自然的景象。他用对于春天的描述来强调亚美尼亚妇女的艰苦困境："连年的冰块融化了，春天来了，一批批新生的

·292

燕子飞来了。热爱生活的人们兴高采烈，仰望着飞来的燕子，但是她们没有见到心爱的人。春天的花朵，好像她们心田善良的郎君，她们的双眸因为期盼的神情而变得忧伤。”

叶基舍作品的语言结构既有差别，又较为复杂。其中有各种修辞格，有生动活泼的口语，也有对话等等。

叶基舍的创作风格热情洋溢、文笔优美、言简意赅，其中有许多隐喻，有出其不意的富有诗意的说法，有包含警句的格言。作者大量运用修辞上的技巧，他经常使用比较、对照、头语重复以及修辞设问。在叶基舍的作品中常常能读到大量的格言：“盲人失去的是阳光，而不学无术失去的是美好生活。瞎子也比无知强。只要心灵比身体宽广，智慧的目光就比肉眼看得更远”，“恐惧是缺乏信心的证明”等等。叶基舍的一些格言和语句至今仍在使用。他的语言生动、丰富、紧凑，有时是一整个大规模的隐喻。故事的节奏一直在变化——一会儿平静安详、从容不迫，一会儿热情奔放、急转直下。有时，作者用对话的形式再现事件过程，这种形式类似于剧院中的演出，使叙述更加生动活泼。毫无疑问，在运用古希腊罗马历史传说时，叶基舍有时会引用历史人物的语言，这些语言被有机地编织进叙事文本中。它们在修辞上是复杂而又多种多样的（直接语、间接语、集体说的、匿名者说的）。一些收入到叶基舍著作中的语言，从思想深度和文笔的美妙来看，乃是古代亚美尼亚演说艺术的杰出典范（神甫格旺德在阿瓦莱尔战役之前的演讲、最高主教奥弗先的演说等等）。在叶基舍的作品中收入了各种各样的文献资料——信函、皇帝命令、书信、公文等等。尽管大部分资料的真实性没有得到确认，但是它们完全符合时代精神，有助于生动地再现这个时代。

叶基舍的作品渗透着爱国主义精神。我们可以回忆一下作者说过的话：“不害怕桎梏的人，不惧怕严刑拷打的人，不稀罕任何财富的人……他们视死如归，还有谁可以阻挡住他们”，以及“不明不白的死是真正的死，明明白白的死是永垂不朽。有的人糊里糊涂地死，害怕死。有的人明明白白地死，不怕死”。

叶基舍在作品中熟练地运用了亚美尼亚圣徒传文学的传统，把它们同作者自己的整个创作精神有机地融合在一起。

很显然，叶基舍的历史哲学已经超出狭隘民族主义的范围，它已经具有真正全人类的声音：“但是，我们的哭泣不是为了某个民族，而是为了各个民族和各个国家。”

除了《论瓦安和亚美尼亚战争》这一作品外，还有一系列教会神学著作和伦理哲学著作也出自叶基舍的手笔：《关于隐修士的训言》、《诠释〈约书亚记〉和〈士师记〉》、《论人的心灵》、《诠释〈创世记〉》。在这些著作中，正如

一些研究人员所说的，能够很清楚地感受到新柏拉图主义的影响，这些著作对亚美尼亚哲学思想的产生和形成作出了极为重要的贡献。叶基舍对各种文化相互影响的看法很好地说明他是当时一名进步的思想家。作为希腊化时代传统的继承人，他摒弃了民族发展的封闭性。叶基舍写道："只要艺术是真正的艺术，行动是真正的行动，语言就变成更加优美的语言。"叶基舍的著作《论瓦安和亚美尼亚战争》被译成俄文和一系列欧洲文字。

莫夫谢斯·霍列纳齐（莫伊谢·霍连斯基，410/415—490年代初）被称为"亚美尼亚历史学之父"、"诗人之父"、"语法学家之父"，他的创作是五世纪亚美尼亚文学的一座高峰。

霍列纳齐是马什托茨的学生。他在马什托茨开办的一个学校里接受了初等教育。在432—435年间的以弗所普世会议后，霍列纳齐同其他学生一起被派往亚历山大城学习深造，用他的话来说，是"学习一种让人变得高尚的语言和进一步了解各门科学"。在亚历山大城他接受了经典的希腊化时代的教育后，又学习了诗歌、修辞学、语法学、历史学、哲学、神话学。他特别认真地研究了希腊的哲学、文学、神话学和历史学。他的导师大概是新柏拉图主义哲学学派的一名追随者。霍列纳齐就叫他"新柏拉图"。霍列纳齐和同学们在学习所谓"外部的"（即多神教的）学科的同时，还学习了神学和教会文学。霍列纳齐在亚历山大城，正如他自己写的，"获得了多方面的完整知识"。霍列纳齐于441—442年回国，此时他的导师马什托茨和萨阿克已经双双去世，他不仅没有得到应有的待遇和支持，反而遭到一些不学无术的神职人员的迫害和压制。这些情况在他自己的《亚美尼亚历史》一书中也有过痛苦的叙述。关于霍列纳齐受到的种种迫害，帕尔别齐在《致瓦安·马米科尼扬》中也有同样的叙述。马·阿别吉扬认为，"这是不学无术的亲波斯分子[①]反对热爱希腊文化教育的人的一场斗争"。但是霍列纳齐不顾种种迫害，依然从事科学和文学创作活动，直至生命结束，表现了伟大的勇敢精神。他创作了《亚美尼亚历史》，还有其他一系列作品：《致萨阿克·阿尔茨鲁尼》、《圣女里普西梅的故事》、《主易圣容》、《诠释色雷斯人狄奥尼修斯的〈语法〉》，以及译作伪卡利斯提尼斯的《亚历山大的故事》、《演说集》等等。



霍列纳齐的优秀作品是受萨阿克·巴格拉图尼公爵（约470年代—480年代）旨意创作的《亚美尼亚历史》。这是古代亚美尼亚文学中的一部经典著作，作者在作品中第一次给自己提出了一个非常艰巨的任务——要写一

① 指认为通过瑣罗亚斯德教里波斯人理解的犹太教教义可以转达自己思想的人。——译注

部从史前开始的祖国历史。霍列纳齐对历史的态度是由五世纪时的解放斗争的任务和人民的历史命运所决定的。作者特别强调人民渴望解放："尽管我们是一个不大的民族，人口很少，常常在别国的统治下，但是我们的国家同样创造了许多值得写入史册的丰功伟绩。"作者以民族自觉意识的深厚感情和巨大的艺术力量颂扬了祖国的过去、古代多神教的史诗英雄、豪迈的男子汉的业绩等值得记忆的历史篇章，颂扬了自己祖先的战功。霍列纳齐的《亚美尼亚历史》充满希望，贯穿着颂扬英勇豪迈精神的主题，这部作品看起来在叙说过去，但实质上针对的是未来。这不仅是霍列纳齐作品的一个重要特点，而且也是古代亚美尼亚许多历史散文作品的特点。霍列纳齐是由希腊化时代的传统培育出来的，宗教信仰无法将他束缚。正如一些研究人员正确地指出的，对他来说，多神教时期历史上的英雄主义篇章和这个时期的文化成果不亚于基督教时代的珍品，有时甚至更珍贵。

在解放斗争的进程中，特别是在人民的统一意识已经增强的五世纪下半叶，提出了建立亚美尼亚历史的确切概念的紧迫任务。因而，作者努力用艺术来尽可能多地展现本国人民壮丽宏伟的过去。作为一个思想家，霍列纳齐的伟大正在于他创立了一种亚美尼亚人民历史上独特的哲学。霍列纳齐把亚美尼亚王朝和公爵家族的谱系事实和本民族及国家产生的史实，同关于巨人族——亚美尼亚神话始祖哈伊克和阿拉姆的故事联系起来。霍列纳齐深受希腊神话和古希腊罗马哲学和艺术思想的影响。霍列纳齐对亚美尼亚人民历史的叙述，是在同其他一些具有自己国家制度的古老民族的历史对比中展开的，这些民族是巴比伦和亚述、米太、波斯和马其顿、希腊、罗马等等。亚美尼亚人民同世界古老文明民族平等并具有"同等价值"的思想，贯穿于霍列纳齐的整部《亚美尼亚历史》。

为了完成这部经过深思熟虑的著作，霍列纳齐浏览了大量各种各样的文献资料。他使用了未能流传至今的基督教之前和希腊化时代的亚美尼亚历史文献。《圣经》以及荷马、希罗多德、柏拉图、亚里士多德、马尔-阿巴斯·卡蒂纳、阿里斯顿（佩尔拉的）、列布勃纳、波菲利、优西比乌（该撒里亚的）、优素福·弗拉维、叶瓦格里·安焦希斯基（斯霍拉斯季克）、克雷芒（亚历山大的）、狄奥多（西西里的）、斐洛（亚历山大的）等人的作品也是他的参考资料。

霍列纳齐不仅是一位历史学作家，而且还是一位历史学学者。霍列纳齐的唯理论思维，毫无疑问起源于古希腊罗马的历史编纂学，像古希腊历史学上的修昔底德那样。他第一次将历史批判引入亚美尼亚文学，证明它的必要性，并且往往运用得非常成功。霍列纳齐以批判性的目光来审视文献和领会资料，他首先遵循历史逻辑，用他的话来说，在自己的作品里只采

用那些“完全真实”的史实。霍列纳齐的《亚美尼亚历史》是世界历史文学中一部优秀的学术批判著作，而作者本人也当之无愧地位于当时著名的历史学家行列之中。一些研究人员把他称为“亚美尼亚的希罗多德”或“亚美尼亚的塔西陀”，这绝非偶然。

霍列纳齐高度评价古代历史学家的作用，特别是古希腊作家的作用。用他的话来说，他们是那些献身于智慧的大名鼎鼎的希腊男子汉大丈夫。他写道：“阅读他们的作品，我们知道了国家的法律和人类社会的制度。”霍列纳齐对待《圣经》的态度令人注目，他实际上把古代历史学家的著作同《圣经》对立起来。其中包括他特别强调了在研究远古时期人类历史的史学家面前出现的各种巨大困难：“……《圣经》把自己的民族分离出来，否认其他民族的历史，仿佛那是可鄙和不成体统的历史。我们尽力就从这些民族开始自己的故事，我们正是在那些完全值得信任的古代史学家笔下找到这些东西的。”

霍列纳齐的《亚美尼亚历史》以其严谨、深思熟虑的结构、深刻的学术思想、艺术性而著称，全书渗透着生气勃勃的乐观主义。虽然作者以沉痛的心情描写了人民的不幸，为亚美尼亚人民失去自由而伤心，为受凌辱的故土而流泪，但同时，他坚信人民的精神力量，并认为像远古祖先所做的那样，为恢复亚美尼亚独立而进行斗争是唯一的拯救道路。

霍列纳齐的《亚美尼亚历史》唤醒了人民群众崇高的爱国主义思想，鼓舞人民为反抗外来压迫，为自由和祖国独立进行忘我的斗争。正是出于这种目的，作者创造了忠于祖国的古代多神教史诗英雄的理想形象。譬如在讲到始祖阿拉姆时，他强调说：“他是一个热爱劳动、热爱祖国的男子汉，他宁肯为国捐躯，也不愿看见外族人的儿孙践踏祖国的大地，外族的男人统治自己的同胞。”作者把当时亚美尼亚可怜的境况跟始祖哈伊克时代和哈伊克王朝时的情况作了对比。对霍列纳齐来说，评价历史人物活动的主要标准不是宗教因素，而是他们在建立主权国家和巩固国家实力的大业中所建立的历史功绩。这种态度在很大程度上决定了其创作的非宗教倾向、国民精神和热情。霍列纳齐的《亚美尼亚历史》是一部生气勃勃、激情洋溢的真正艺术的民族编年史。

作者力求让读者喜欢他的“真实故事，并能经常聚精会神地沉湎于阅读祖国的历史”。他巧妙地利用古代亚美尼亚民间文学作品，使作品叙述带有独特的诗歌魅力和特殊的艺术色彩。由于《亚美尼亚历史》这部作品，多神教时期亚美尼亚人的极为丰富的民间创作片段才得以保留（它们是作者从说故事人的口中听到的，作者有时会提到这一点）。属于这一类的有：关于哈伊克、阿拉姆、托尔克·安格赫、美丽的阿拉（阿拉·格赫齐克）、瓦哈

格恩的神话,关于亚美尼亚皇帝等人的史诗故事和歌谣。已经可以确定,由于古代民族具有共同的神话宇宙观,亚美尼亚神话跟人们熟悉的其他民族——希腊人、亚述人、巴比伦人、波斯人——的著名神话很相似。譬如,亚美尼亚的哈伊克相应于希腊的俄里翁,提尔相应于赫尔墨斯,阿斯特希克相应于阿佛洛狄忒,阿拉马兹德相应于波斯的阿胡拉·玛兹达和宙斯,瓦哈格恩相应于希腊的赫拉克勒斯和波斯的维列特拉格恩,等等。霍列纳齐使用的一部分民间文学材料属于史前时期,并具有神话起源,另一部分材料具有历史传说的性质(史诗、史诗故事、史诗歌谣等等)。此外,关于公爵家族的传说故事,关于城市、城堡、运河的奠基、建造和毁坏的传说故事,词汇资料(地名、人名、公爵家族名称的民间起源)等等也属于口头资料。

霍列纳齐特别注意到关于亚美尼亚"祖先"哈伊克和阿拉姆的神话故事。一些研究人员认为,关于哈伊克的神话的基础是自然界中光明与黑暗、善良与邪恶的永恒斗争的思想,而哈伊克本身的形象则是一个为了拯救自己的祖国而起来同罪恶与暴虐的化身贝尔斗争的大无畏巨人和神射手。在关于哈伊克的神话中融入了历史神话故事:其中反映了保存在大众记忆中的许多世纪以来亚美尼亚跟外来侵略者的斗争,特别是跟巴比伦人的斗争(有人认为"贝尔"的名字由此而来,即亚美尼亚人将"巴比伦"读成"巴贝伦")。在霍列纳齐的故事中,哈伊克是一个"体格匀称,身体魁梧,长着淡色眼珠、漂亮鬈发,肌肉结实的人物,在巨人中他以勇敢精神出类拔萃。他是一切企图主宰所有半神半人和巨人的家伙的死对头"。他跟自己的一家老小住在"阿拉拉特大地"上。季塔尼德·贝尔"相信自己有权主宰所有的人",于是就试图要哈伊克屈从。贝尔让自己的使者告诉哈伊克说:"你就住在寒冷的冰川里,取取暖,把麻木的傲慢的神经松弛松弛,等你顺从我以后,就在我的国度里太太平平过日子。你要怎样就怎样。"但是,哈伊克义正词严地拒绝了贝尔的使者。贝尔率领一大帮巨人去攻打哈伊克的家园。哈伊克召集了自己的儿辈和人数不多的"勇敢的男子汉"。他对大伙儿说:"要么我们死去,我们的家人去当贝尔的奴隶。要么让我们好好地教训他一顿,把他的军队打得落花流水,赢得胜利。"哈伊克的军队向贝尔率领的队伍发动进攻。"双方巨人猛烈地交战,连大地都可怕地摇动起来"。哈伊克"把大弓紧紧拉开,张得像个大湖,弓箭射中贝尔的一个心腹……铁器从双肩之间穿过落在地上。被打败的骄傲的巨人轰然倒地咽气死了。这帮敌兵……转身便逃……哈伊克在这块打仗的地方建立了居民点,并且以自己的名字命名"。霍列纳齐说,从此亚美尼亚人把自己称为"哈伊",把自己的国家称为"哈伊阿斯坦"。

亚美尼亚人有一个与瓦哈格恩的名字有关的流传颇广的神话。瓦哈格

295 ·

恩是雷神、闪电神、雷雨神,是勇敢无畏的象征。马·阿别吉扬认为,很显然,早在希腊化时代,受希腊神话的影响,瓦哈格恩就已被看作是同赫拉克勒斯一样的英雄。在这个神话里,瓦哈格恩被描写成与石鱼像斗争并战胜石鱼像(控制着滋养万物的天上之水的蛇形怪物)的勇士。在古代亚美民亚人的想象中,他是天空、大地、紫色的大海和植物(芦苇)的儿子,正如一些亚美尼亚民俗学家所认为的,他也就是太阳神(阿波罗)。霍列纳齐以诗歌形式引用了关于瓦哈格恩出生的这个神话片段,他补充道:"我们亲耳听见了在'班比连'的伴奏下,人们在唱这首歌。"

在亚美尼亚民间,关于阿拉(美丽的)和沙米拉姆(谢米拉米达)的神话故事非常流行。正如马·阿别吉扬考证的,这个神话的来源是世界文学中广泛流传的关于"神的死亡和新神复活"的神话,天神象征着"春天年轻的大自然到秋天和冬天死去,而在来年春天又重新复活"。在这个故事的亚美尼亚版本中,就像关于哈伊克的传说那样,神话因素与历史因素有机地融为一体:故事中的年轻天神就是亚美尼亚皇帝阿拉(美丽的)的化身。这个神话的远古版本柏拉图就已知晓,他在自己的著作《理想国》里讲述了"亚美尼亚的儿子埃拉(阿拉)"的神话。

研究但丁创作的一些学者(拉比特、桑米尼捷利)解释说,但丁在《神曲》(《地狱篇》的第一首歌中的第一个幻景)中借用了柏拉图关于阿拉的这个神话。

霍列纳齐在关于托尔克·安格赫的神话中说道:"不妨唱唱他:用手抓住没有裂缝的花岗石山崖,掰下大大小小的石头;用指甲将石块修整,修成长长的石板,在石块上面用指甲画几只老鹰,等等,等等……"

古时候,广泛流传在亚美尼民间的史诗传说、故事和歌谣,可以按照形式和风格作不同的使用。霍列纳齐称它们为"维帕桑克"、"维帕桑歌谣"、"神话歌谣"。其中,有些可以用来讲述,有些可以又讲又唱。它们在戈赫特恩地区特别流行("戈赫特恩歌谣"由此得名)。这些传说、故事和歌谣是同亚美尼亚皇帝——阿尔塔舍斯、梯格兰(伟大的)、他的儿子阿尔塔瓦兹德、叶尔凡德等人的名字和功绩联系在一起的。

在一些流传至今的诗体故事中,亚美尼亚皇帝阿尔塔舍斯和阿兰国公主萨捷尼克的故事是比较完整的。故事讲述阿尔塔舍斯在库拉河畔跟阿兰人打仗时俘虏了阿兰人的太子。阿兰皇帝为了拯救自己的儿子向阿尔塔舍斯求和,但阿尔塔舍斯不同意。这时候朝河边走来了萨捷尼克——被俘少年的姐姐,对亚美尼亚皇帝说道:"我有话要对你说,英勇的大王阿尔塔舍斯,我有话要对你——英勇的人民的胜利者说,来吧,同意我——一个长着美丽双眼的阿兰人的姑娘吧,把年轻人放了。上帝的后裔不应该为了夺人

性命或者把对方抓来当奴隶,而冤冤相报,这样,两个英雄的民族就会永远敌对下去。”听了漂亮的公主这段明哲的话,阿尔塔舍斯就爱上了她,并立296·即派媒人去说亲。然而阿兰人的国王拒绝说:“勇敢的阿尔塔舍斯能从哪里弄到成千上万的聘礼,来娶阿兰人天仙般的公主小姐?”于是:

英雄的阿尔塔舍斯皇帝骑上黑马,
掏出系有金戒指的红绳索,
像展翅的雄鹰跃过河流,
扔过去系着金戒指的红绳索,
紧紧把阿兰国的公主围住,
弄痛了娇嫩公主的纤腰,
拉着她飞快地回到自己的军营。

作家精心加工的另一些民间口头创作的范例同样也不乏诗意。

霍列纳齐的《亚美尼亚历史》不仅是研究亚美尼亚民间创作的原始珍本,而且也是研究邻国民间创作的原始珍本。例如,作品中包括菲尔多西之前五百年就已流传的关于阿日-达哈卡双翼蛇形怪物的伊朗传奇故事,还有关于鲁斯塔姆和他的马匹拉赫什的传奇故事,后者有著名的粟特文片断,不过要晚于霍列纳齐将其记录下来的时间。

霍列纳齐常常将精心描绘的风景画面插入历史叙事之中。他是这样描写阿拉拉特平原的:“四周被高耸入云的大山围绕,沿着山脉有一条从西边流淌过来的河流,河水潺潺作响。东边是一望无际的田野,一直朝着太阳延伸开去。山麓处喷涌着几股清澈晶莹的山泉,泉水汇合在一起形成几条平静的小河。河水围绕着山麓和田野的边缘流淌着,宛如少男围着年轻姑娘在漫步。但是,南边大山上白雪皑皑的山顶直接拔地而起,看上去像一个尖角状。天空上阳光照耀。我们中的一个人在谈到大山时说道:‘被狠狠抽打的男子,(只要)三天时间就能绕它一圈。’事实上,在生机勃勃的群山中,这是一座已经衰老的大山。”

霍列纳齐《亚美尼亚历史》以“哀歌”作为全书的结束,这一章节是古代亚美尼亚演讲艺术的光辉典范。其中充满着悲伤的旋律、对祖国的敌人的愤怒、对人民的热爱和对上流社会恶习的揭露:“我要为你哭泣,亚美尼亚大地,我要为你哭泣,北方最高尚的国家……你因为守寡孀居无人关心而痛苦,我们因为失去父亲照管而悲伤……我将如何讲述这些灾难?……僧侣们假仁假义,妄自尊大,讲究虚荣,比上帝还喜欢恭维……公爵是叛乱者,窃贼的同伙,穷凶极恶,吝啬成性,贪得无厌,他们是掠夺者、强盗,是厚

颜无耻之徒……法官是没有人性的虚伪家伙，他们是骗子、受贿者、不尊重法律的人……皇帝一个个都是既残酷又凶狠，给人们加上巨大而沉重的负担。"

霍列纳齐丰富了古代亚美尼亚标准语。研究人员的资料表明，他主要根据希腊的范例，在亚美尼亚词汇中创造和引入了五百多个词语，他的某些用语已经成为众所周知的成语，保存在现代亚美尼亚语中。

霍列纳齐的《亚美尼亚历史》千余年来一直在民间享有盛誉。在整个中世纪时期，亚美尼亚历史学和文学艺术深受这位古代亚美尼亚著名作家和思想家的影响。

从十八世纪起，莫夫谢斯·霍列纳齐的《亚美尼亚历史》屡次用俄文和其他欧洲文字出版。

自古至今，亚美尼亚散文作家和诗人都从五世纪的历史散文作品中吸取情节和题材。然而，远古和古代的亚美尼亚历史同样也鼓舞了其他国家的作家和作曲家。例如梯格兰（伟大的）的题材在十七至十九世纪的欧洲——其中包括意大利和德国——的歌剧艺术中体现出来。据研究人员的资料，根据这个题材创作的歌剧有二十多部，其中闻名遐迩的歌剧有：托马佐·阿尔比诺尼（十七至十八世纪）的《亚美尼亚皇帝——"伟大的"梯格兰》、亚历山德罗·斯卡拉蒂（十七世纪末至十八世纪初）的《伟大的梯格兰》、克里斯托弗·维利巴尔德·格鲁克（十八世纪）的《梯格兰》、约甘·阿道尔夫·哈塞（十八世纪）的《梯格兰》、乔治·弗里德里希·韩德尔（十七世纪末）的《伟大的梯格兰》，另外还有意大利著名作曲家弗·阿拉伊阿创作的描写亚美尼亚皇帝阿尔沙克二世的歌剧《阿尔萨卡》（作者亲自参加了该剧于1739年在彼得堡的首场演出）等等。有关阿拉（美丽的）和沙米拉姆的神话，特别是沙米拉姆（谢米拉米达）这个形象，不仅引起亚美尼亚作家的关注，而且还引起法国和意大利许多著名的作家和作曲家的关注（如伏尔泰、阿拉伊阿、梅塔斯塔齐奥、罗西、罗西尼等等）。十世纪阿拉伯历史学家阿里-马苏迪曾转述过阿拉和沙米拉姆神话故事的另外一种说法。十六世纪库尔德历史学家沙姆萨金·比德里希将关于托尔克·安格赫的传奇故事的一种说法援引到《沙拉弗书》中去，这也是很有趣的。

### 3. 六至十三世纪的历史散文

以后几个世纪的亚美尼亚历史散文，在五世纪一些最著名的作家和历史学家创作加工的基础上得以发展。经过六世纪一段时间的低谷，七世纪时这种文学体裁又出现了新的高潮。这个时期的一部重要作品是莫夫谢

斯·卡甘卡特瓦齐的《阿格凡人[1]的国家史》。这是唯一流传至今的阿格凡人的历史文献,内容涉及这个民族从形成到七世纪为止的历史。在十世纪,另一位亚美尼亚作家莫夫谢斯·达斯胡兰齐对卡甘卡特瓦齐的著作进行补充,一直写到十世纪中期的事件。在卡甘卡特瓦齐的著作中,无论是五世纪亚美尼亚历史散文作品如圣徒传、官方文书、圣徒和神职人员的书信,还是民间口头创作,都作为文献资料被使用。在这部作品里,有外高加索各族人民的兄弟友情和战斗合作的种种有趣事实。

《阿格凡人的国家史》包括七世纪亚美尼亚诗人达夫塔克·克尔托格的作品《为杰万希尔大公之死而哀歌》。五至七世纪,与亚美尼亚宗教歌曲同时并存的还有非宗教诗歌。但是,这个时期流传至今的类似作品只有达夫塔克的《为杰万希尔大公之死而哀歌》。卡甘卡特瓦齐曾经说过,达夫塔克是诗人、演说家,是"一个精通各门学科,善于创新发明的能人",到过高加索阿尔巴尼亚地区。他"长期在朝廷供职",由于杰万希尔大公惨遭阿尔巴尼亚人背信弃义的杀害,诗人创作了悲伤的哀歌。这位诗人和演说家对古希腊罗马世界的诗歌艺术非常熟悉,并且善于运用这种诗歌的创作传统。"哀歌"是一种用贯顶诗[2]形式来写作的诗歌,它按照亚美尼亚字母表中字母发音长短,由三十六个诗段组成。达夫塔克的抒情作品是按民间出殡时的"哀歌"形式来创作的。诗人深刻地感受到了大公惨死时的痛苦:

大墙保护了我们,但是大墙倒塌了。
能掩护我们的山崖,如今被摧毁了。
月亮曾照亮我们,现在落下去了。
铿锵有力的誓言落空了,我们没有保护了。

我们不要灾难,但灾难找上门来。
混乱状态取代了希望和善良。
神奇王国之光永远熄灭,
幸福的花苑已经变成了不幸的荒漠。

谢别奥斯(七世纪)的《历史》是按照霍列纳齐作品的模式写作的。它包括史前时代至公元661年这段时期。它对拜占庭和波斯历史有非常大的意义,因为七世纪初拜占庭的赫拉克略皇帝著名的远征波斯在这里叙述得详

---

① 高加索的阿尔巴尼亚人。
② 各行第一个字母构成一个词或一句话。——译注

细而生动。谢别奥斯大量地利用了民间创作。源于民间创作中关于亚美尼亚大公斯姆巴特·巴格拉图尼和穆舍格·马米科尼扬的史诗故事，在艺术上极有价值，这些人物都是作为勇士和爱国者来塑造的。政治和军事活动家、勇敢的捷奥多罗斯·勒尔什图尼大公的形象也是令人难忘的，他领导人民进行了解放斗争，因而赫赫有名。马·阿别吉扬认为："收入民间史诗《萨逊的大卫》中的故事还保留着对他的怀念，如今在克里·托罗萨，或者，在捷瓦托罗萨人物身上也保留着这种怀念。"谢别奥斯的作品第一次在亚美尼亚文学中谈到波斯皇帝科斯洛埃斯和"皇后中的皇后"——亚美尼亚美女希琳的浪漫爱情。这个传奇故事后来成为东方（内扎米、纳沃伊等人）著名长诗中的一个主要情节。谢别奥斯在自己《历史》一书的结尾中谈到在外高加索地区出现了阿拉伯人，以及他们向亚美尼亚和其他国家的远征。

约翰·马米科尼扬（七至八世纪）的《塔隆历史》具有无可争议的文学价值，该作品的第一部分，作者署以"泽诺勃·格列克"的笔名。第一部分是关于亚美尼亚人受洗礼的情况，作者大量采用阿加坦格霍斯的《亚美尼亚历史》的内容，同时用当时流传的新的民间故事和传说加以充实。其中关于亚美尼亚和格鲁吉亚人民共同反对"北方部落"的斗争，以及关于"伟大的"特尔达特皇帝的功绩的史诗故事有一定的意义。关于印度公爵兄弟杰麦特列和基萨奈的传奇故事，关于他们的儿辈在亚美尼亚塔隆地区建造库阿拉城、麦格季城和霍列安城的传奇故事都是十分精彩的。一些研究人员发现，库阿拉的建城传说跟编年史作家涅斯托尔的《往年纪事》中关于基辅建城的著名传说在类型学上是相似的。

《塔隆历史》的第二部分以民间史诗故事的形式，主要讲述六至七世纪时亚美尼亚人为反对波斯压迫而进行的解放斗争。许多故事源于民间创作。作品的语言十分接近民间语言和口语。作者的关注中心是马米科尼扬家族中的代表人物——穆舍格和加伊尔·瓦安的功绩和事业，他们类似史诗勇士，用自己的智慧、力量、军事谋略和机智，战胜了数量上占优势的敌人。作品中对战争和一对一决战的场面描写得颇为生动。在描述暴君和敌人时，作者常常使用不同的讽刺手法。

格旺德于八世纪撰写了《哈里发国家历史》。它包括622年至788年时期的历史事件。格旺德的《哈里发国家历史》对东方历史来说，是极其珍贵的史料。因为其中包含关于阿拉伯人与他们统治下的各民族间的相互关系，阿拉伯人的内部生活，伊斯兰教反对拜占庭的斗争等新的重要资料。格旺德还讲述了民众为反对阿拉伯人的欺压而进行的英勇的解放斗争。 ·298

在九至十世纪的历史散文作品中，别具一格的作品有：最高主教约翰·德拉斯纳克尔特齐的《亚美尼亚历史》和托夫马·阿尔茨鲁尼专门为

本国从远古至十世纪的历史而撰写的《阿尔茨鲁尼德王朝史》。德拉斯纳克尔特齐作品中的回忆录部分写得颇为有趣，阿尔茨鲁尼的《王朝史》中引人注目的是对九世纪中期萨逊人起义反对阿拉伯入侵者的鲜明而又生动的描写，这段历史曾经是亚美尼亚英雄史诗《萨逊的大卫》的创作基础。托夫马·阿尔茨鲁尼非常熟悉古希腊的历史学和文学。他从五至七世纪的古代亚美尼亚历史散文遗产中汲取了很多东西。他的《王朝史》一书，以独特的艺术风格而不同凡响，作品中常常有诗人出于真正创作灵感的描写。

十一世纪有过一位著名的历史学作家阿里斯塔凯斯·拉斯季维尔特齐。他的《故事》含有极为丰富的资料：关于与作者同时代的亚美尼亚、拜占庭的社会生活，关于突厥人—塞尔柱人的入侵，关于通德拉克派异端运动的历史。在霍列纳齐的遗产基础上，阿里斯塔凯斯·拉斯季维尔特齐创作了跟外来入侵有关的爱国主义悲歌。就风格来说，阿里斯塔凯斯的作品接近早期古代亚美尼亚历史散文的优秀范例。

早期封建主义时代的亚美尼亚文学的发展是同毗邻的文化地区紧密相关的，是同艺术和科学紧密相关的。从五世纪起，在发展标准语言、艺术风格和形象思维的过程中，著名的哲学家、自然科学家、神学家也起着极大的作用。无论在古希腊罗马世界，还是在亚美尼亚，不仅有历史学家，而且还有不同学科的代表人物，他们为了吸引广大读者，尽量用优美的文笔来写作。

在对亚美尼亚文学发展产生过影响的哲学家和学者中间，值得一提的有叶兹尼克·科赫巴齐、大卫·阿纳赫特、阿纳尼亚·希拉卡齐。叶兹尼克（五世纪）是著名的《反驳书》的作者，此书对亚美尼亚哲学和神学的发展产生过巨大的影响。他批判多神教和玛兹达克主义。在五世纪四十年代末，即瓦安尼德战争前夕，叶兹尼克创作的作品，跟当时的其他文学文献一样，论述了古亚美尼亚人民进行解放斗争的必要性。叶兹尼克作品的修辞风格值得注意。

亚美尼亚哲学家恰洛扬、阿列夫沙疆都证实了古代亚美尼亚新柏拉图主义哲学著名代表人物大卫·阿纳赫特（五至六世纪）的学说源自古希腊罗马的哲学流派。在基督教意识形态的环境里，他在发展哲学中的世俗倾向方面，作用极其重要。正如一些研究人员认为的，大卫·阿纳赫特在亚历山大城接受教育，他追随阿摩尼乌斯—小奥林匹亚多罗斯的哲学流派。早在回国前，大卫·阿纳赫特就以自己的希腊文哲学著作享有盛名。据说他在跟著名学者的辩论中屡屡获胜，三次被称为“伟大的哲学家”，“无敌的哲学家”。在大卫·阿纳赫特那些后来被译成亚美尼亚语的著作（《哲学定义》、《波菲利〈绪论〉的分析》、《诠释亚里士多德〈范畴篇〉》和《诠释亚里士

多德〈解析篇〉》)中,充满"古希腊罗马世俗哲学思想的精神,力图不要割断跟古希腊哲学宝库的联系……"。一些研究人员认为,对于五至六世纪的亚美尼亚来说,大卫·阿纳赫特的哲学的主要进步意义在于,它在亚美尼亚哲学中发扬了源于古希腊罗马遗产的传统。在批判不可知论学说、反对繁琐哲学和教条主义的同时,这位思想家高度评价了科学知识,并证明认识世界的可能性。大卫·阿纳赫特的创作,对发展古代亚美尼亚演讲艺术亦有很大的作用。

阿纳尼亚·希拉卡齐(七世纪)是古代亚美尼亚自然科学的奠基人,是一位在数学和天文学、历法和宇宙志理论、气象学和地理学等众多领域均知识渊博的学者。他的著作跟《圣经》教条有很大区别。希拉卡齐在被他称为"全人类知识和智慧的基础"的数学领域里,研究成果特别丰富。他的《问题与解答》习题手册是流传至今最古老的数学教科书,而希拉卡齐的加减乘除表格比我们知道的各种表格要早七个世纪。与当时占统治地位的关于宇宙的《圣经》观念相反,希拉卡齐坚持托勒密关于地球是球形的理论。阿纳尼亚·希拉卡齐的作品语言生动,这也反映了古代学术性散文风格的一些特点。 ·299

在后来若干世纪内,许多亚美尼亚出生的学者对发展拜占庭和其他民族的科学文化都起着明显的作用。例如,在八世纪,天文学家帕克拉季奥斯(巴格拉特)的名字妇孺皆知。九世纪时,约翰三世格拉马蒂克(837—843年间担任君士坦丁堡总主教)在君士坦丁堡生活和从事创作活动。莱昂(塞萨利亚的,约翰·格拉马蒂克的侄子,帕克拉季奥斯的孙子)的名声也不小,他是一位大数学家和机械专家,曾任君士坦丁堡马格恩瓦尔大学的校长。在莱昂(塞萨利亚的)那里学习过的人中间有斯拉夫字母创造人之一基里尔。

### 4. 十至十三世纪的诗歌

经过长期而又艰苦的反对阿拉伯统治者的解放斗争,在九世纪末至十世纪初,亚美尼亚的政治独立得以恢复。885年建立了亚美尼亚巴格拉特王朝,建都阿尼。909年在瓦斯普拉坎建立了阿尔茨鲁尼德王朝,稍后是休尼克王朝。国家政治独立的恢复为掀起新的经济和文化高潮创造了良好的条件。这尤其出现在长达约三百年(1080—1375),并与西欧各国保持密切联系的亚美尼亚鲁本王朝(在奇里乞亚)时期。在亚美尼亚的东部,由于拜占庭的侵略政策和突厥—塞尔柱人的进犯,国家发展的势头在十一世纪中叶被迫中断,而在十二世纪末这种发展又重新复苏,当时亚美尼亚东北地



马可福音封面 1066 年

域通过格鲁吉亚王国的帮助建立了扎哈里德公国。科学、书籍插图、音乐、文学出现了前所未有的繁荣。

十至十二世纪，上流社会人物在科学和文化领域也起过明显的作用。其中有著名的国务和军事活动家格里戈尔·马吉斯特罗斯（约 990—1059 年）。他是一位学者、教育家，在古希腊罗马哲学、文学、神话学、机械科学和自然科学等领域造诣精深，具有百科全书式的知识。马吉斯特罗斯提出的教育大纲十分重要。他的办学方向是反对不切实际的书本知识和教条主义，人文科学和自然科学在他的体系中占有很大的比重。马吉斯特罗斯在亚美尼亚文学中创立了一种新的文学体裁——书信。在他的《书信集》中就收有作者从文学资料中收集来的以及作者自己记录下来的各种神话和寓言。马吉斯特罗斯的《书信集》具有艺术性政论的风格，情感饱满，言简意赅。

当时最重要的文学代表人物有诗人格里戈尔·纳列卡齐和涅尔谢斯·什诺拉里。

格里戈尔·纳列卡齐（945/950—1003）生活和创作的时代，是一个充满各种深刻矛盾的时代。一方面是有时浸透着神秘思潮的宗教宇宙观占统治地位，禁欲主义的生活方式起主要作用；另一方面是人们向往世俗的生活方式，不遵守宗教教义、制度和仪式（有时完全反对这些东西），传播异端学说（通德拉克派运动等等）。这些矛盾无论对诗人的思维性质还是对他的创作都有影响。纳列卡齐出生在亚美尼亚的瓦斯普拉坎地区的一个叫霍斯罗夫·安德泽瓦齐的有学问的主教家庭里。他在叔公阿纳尼亚·纳列卡齐的纳列克修道院里接受教育。他叔公当时的外号是“大哲学家”。格里戈尔·纳列卡齐学业结束后就成为神职人员，后来成为该修道院里一起修道的僧侣们的大司祭。不久，他以自己的学识才华和虔诚名扬天下。在他还活着的时候，就有许多关于他的传奇故事。但是纳列卡齐有不少来自教会显贵中的仇敌。根据流传至今的有文字记载的传说，他曾遭到迫害，甚

300·

至被送上教会法庭。有人认为，其原因是纳列卡齐跟异端学说有关：他的父亲曾是一名被革出教门的异端分子，纳列卡齐的老师也怀疑他热衷异端通德拉克派。他自己也承认，“诅咒通德拉克派不是出于自己的良好意愿，而是最高主教强迫所至”。纳列卡齐的《起诉信》不正说明了这一点吗？在这封书信中异端通德拉克派也受到了指责。对纳列卡齐的所有迫害，被他作品中的一个个暗示所证实。甚至在诗人自己的创作中，也不仅表现出对官方教会教义的背离，而且偶尔还喊出了对造世者上帝的愤怒抗议。纳列卡齐最后安葬在纳列克修道院里。伟大的思想家、诗人的墓地许多世纪以来一直受到人们的景仰，成为人们瞻仰和拜谒的地方。

格里戈尔·纳列卡齐留下了丰富的文学遗产，其中包括“甘德兹”（一种对上帝和圣徒表示敬意的颂歌）、《诠释〈雅歌〉》、《阿帕兰斯基受难史和献给圣十字架和圣母的赞美诗》、《献给圣使徒们的赞美诗》、《献给圣雅各和主教尼齐比的赞美诗》、《歌》（“塔吉”）和最长的作品《挽歌》。纳列卡齐的颂歌、诠释和其他宗教作品，与亚美尼亚教会文学中传统体裁的作品区别不大。但是从这些作品中已经可以感觉到这位诗人的伟大。

纳列卡齐的伟大和才华，在他的诗歌，尤其在内容丰富而深刻的长诗《挽歌》中充分地展现出来。因为是过渡时期的创作，在这些作品中还保留着不少中世纪时期的处世态度。但重要的是，纳列卡齐努力通过自己的作品来打破教会诗歌的传统规则，把诗歌引上自由创作、能激发诗人灵感的广阔大道。

在诗人的作品中表现出来的一种新的美学观念是纳列卡齐最伟大的功绩。纳列卡齐在亚美尼亚文学中第一次把大自然作为诗歌的描写对象，在这一点上，能看出他的美学观点和阿纳尼亚·希拉卡齐的自然科学观的联系。马·阿别吉扬曾经很公正地说过：“阿纳尼亚·希拉卡齐依靠当时的科学，看作是整个生活和形成生气勃勃世界的源泉的东西，正是格里戈尔·纳列卡齐在诗歌中所颂扬的。他感觉和领悟到大自然像一种永远活动的生物，具有某种变得崇高的神秘性。”而且纳列卡齐把大自然当作“上帝的里拉琴”：当诗人歌颂大自然时，就奏起“绝妙美妙的里拉琴”，而这样，“被蔑视、忽略甚至被视为罪恶的大自然，又重新复活，获得自己的权利。颂扬大自然，这就意味着完成一件神圣光荣的事业……”三至四个世纪以后，诗人康斯坦丁·叶尔岑卡齐和奥瓦涅斯·特尔库兰齐用类似的方式，使自己喜爱的抒情诗歌和诗歌中总的非宗教因素免遭来自忌妒的教会神职人员的猛烈攻击。他们把自己的才华冒充为“从上面而来的现象”的结果，他们指望上帝，甚至认为上帝本身是最细腻的人类感情——爱情的原因。

纳列卡齐第一次在亚美尼亚文学中把人和人的精神世界作为有生命的

大自然的一部分来表现。当然，诗歌形式本身也改变了。作者在评价自己的《挽歌》的特点时以这样的话来结束："我积累了素材，把它们结合在一起，布局、立意、构思、突出重点、展现，把这部极为有益的作品的分支章节安排得像一件神奇的不可分离的物品。"正如马·阿别吉扬所指出的，诗人把自己的作品看成是一个统一的整体，看成是一部有一个共同的、"通畅的"主题思想的作品，其他一切细目都是围绕这个主题展开的。

在纳列卡齐的诗歌中，已经可以清楚地感受到一种新的人道主义的倾向。这些诗歌继承了起源于五世纪的亚美尼亚宗教诗歌的优良传统。最为流行的宗教歌曲体裁是"沙拉坎"。梅斯罗普·马什托茨、萨阿克·帕尔捷夫、约翰·曼达库尼等人是这些歌曲的首创者。若干世纪以后的著名诗人，如科米塔斯、奥瓦涅斯·萨尔卡瓦格、涅尔谢斯·什诺拉里、涅尔谢斯·拉姆勃罗纳齐、约翰·叶尔岑卡齐等等都为发展这种体裁作出了自己的贡献。从形式和内容来看，"沙拉坎"朴实无华，优美动听。它们在气势宏伟的旋律伴奏下进行表演。但是无论我们怎样高度评价"沙拉坎"，它们像所有的宗教歌曲一样，无论在宗教内容方面，还是在诗歌形式上，总与某种旧框框有着联系。毫无疑问，这就制约了它们进一步发展的潜力。

301 · 纳列卡齐在自己的创作中，特别在歌曲中，根据"沙拉坎"的优秀范例，在新的美学—哲学基础上创作歌曲。诗人在这些歌曲中，同时使用民间作诗手法和宗教诗歌的作诗手法。跟以前一样，纳列卡齐的歌曲主题仍然是宗教的，这从歌曲的名字就可以看出来，如《圣诞之歌》、《显灵之歌》、《复活之歌》、《瓦尔达瓦尔之歌》。但是，诗人在赞美这些基督节日时，正如阿别吉扬所指出的，把取自现实生活中的活生生的诗歌形象引入抒情诗歌，从而替代了传统宗教诗歌中固定不变的象征性人物，替代了《圣经》中的借代词，替代了抽象的表达。纳列卡齐的歌曲热情洋溢地歌颂人和大自然的美。例如，有一首圣诞歌，它没有按惯例歌颂这个宗教节日，而是一首美妙绝伦的赞扬女性美丽的颂歌。其中出现的不是苍白的、没有形体的、抽象的圣母马利亚的传统形象，而是诗人努力塑造的有生命力的、理想化的世俗美女。

> 她走起路来，宛如珍珠，闪烁着美丽的光彩，
> 移动一步，犹如光线照射下来……
> 她轻移脚步，婀娜多姿，忸忸怩怩。

诗人描写的富有诗意的圣母形象，展现了人道主义的因素。据马·阿别吉扬的观察，格里戈尔·纳列卡齐塑造的具有理想美的女性形象，在整

个亚美尼亚中世纪爱情抒情诗歌直到十八世纪伟大的萨亚特-诺瓦的诗歌中，都占有主要地位。这已经是对领会和诗意地表现传统宗教人物形象和概念的一种新的态度；神圣的东西都被赋予了活生生的人的品质，这样就似乎把人类的本质也神化了。类似的态度不仅出现在文学中，而且也出现在当时亚美尼亚其他种类的文艺中。正是这种传统，体现在教会建筑和雕塑（大型壁画、浮雕、浅浮雕、著名的阿赫塔马尔教堂的彩色壁画、十世纪时由营造师马努埃尔建造的加基克·阿尔茨鲁尼王室的宫殿等等）中，后来更清晰地体现在书籍绘画中，体现在托罗斯·罗斯林（十三世纪）的插图中：在罗斯林表现福音主题的小型画作的结构中，使徒和大天使不是抽象的象征，而是活生生的，是有一定心理特征的。纳列卡齐在圣母马利亚的形象中赋予世俗的人性的特征，他似乎想强调，在人和神之间，在人性和神性之间没有不可逾越的鸿沟，这也使他可以“从心灵深处”与上帝“由衷地”交谈。

纳列卡齐在歌曲中表现出了诗人对大自然充满激情的领悟。大自然在纳列卡齐的歌曲中是诗人创作灵感取之不尽的源泉。诗人在《瓦尔达瓦尔之歌》中描绘了千变万化、永远充满生机的大自然美景。在纳列卡齐的一些歌曲如《显灵之歌》、《复活之歌》里，都表达了诗人对大自然雄伟的美景的赞叹，在这些诗歌中只有宗教结尾仍然延续传统。

长诗《挽歌》（1002）吸取了过去年代亚美尼亚诗歌创作中所有优秀的元素，它与歌曲一起为亚美尼亚文学的新时期打下了基础。纳列卡齐的这部长诗由九十五章构成，全诗超过一万行。我们尚不清楚作者为创作这部作品花了多长时间，只知道它完成于作者临终前一年。从体裁上看，这是一部抒情长诗。作者是用带有五音节音步的混合诗格来写作的。数百年来，纳列卡齐的《挽歌》在民间非常流行，甚至像圣书一样被人们阅读，因为人们认为这部作品具有一种神奇的力量。同时，对于几代亚美尼亚诗人来说，它是诗歌艺术的不可企及的典范。

诗人力图在当时普遍流行的宗教神秘主义观念的基础上，在人与上帝复杂的“相互关系”的范围内，去解决人的问题。

纳列卡齐认为，人生出来的时候完全是纯洁和善良的。但是在这个不完美和罪恶的世界里，人就沉溺于罪恶和犯罪之中，自己的原始本质就会堕落。但是希望并没有丧失：他可以指望上帝来拯救，像追求理想一样去追求上帝。诗人说，人应当努力像上帝一样，不断自我完善，以便有资格像和“最完美的光辉原形”结合一样，和他融汇在一起（马·阿别吉扬）。诗人认为，人只有在不断的自我完善之中才能拯救自己。这种人道主义思想贯穿在诗人的所有作品中。

在《挽歌》中，纳列卡齐列举了自己（以及整个人类）的种种罪孽。这种罪孽越是多，他就越觉得罪孽不会穷尽。诗人对自己（人类）的恶与罪孽的反复承认，仿佛进一步强化了关于人的"不完善"和神的"完善"的思想。这种强烈对比和巨大的诗歌冲击力，在长诗第八十三章中表达出来：

302·

你——天生是美好的，值得称颂，
而我——身怀恶习，无能为力。
你——天地的主宰，
而我——无权来左右自己的生命和灵魂。
你——崇高而超凡脱俗，
而我——身陷困厄，丧魂落魄。
你——比人世间炽烈的爱情更高尚，
而我——被人厌恶和忽视的脏物。
你——在永恒浩瀚的天上，
而我——在无底的深渊……

在诗人（即人）与上帝的这段对比中，并非如初看那样，有妄自菲薄和自暴自弃的意思。在与上帝的绝对"完善"相比时，为了强调自己的"不完善"和"微不足道"，作为僧侣的诗人这时作了过甚其辞的表达，他追求的是两个目的：加强人的心灵忏悔，渴望得到拯救和完善；同时对人抱有希望，相信在万能上帝的帮助下能够得救。因此，诗人是为了人而赞扬上帝。

长诗非常注意反映肉体和灵魂之间的矛盾，其根据是理想和现实的二元论。同中世纪其他诗人和思想家一样，诗人在两者面前必择其一，到底倾向哪一边：是倾向灵魂，还是倾向肉体？在作出抉择时，他没有依据教会教义所强制的思路。作者尽量采用调和的方法，即将"上帝创造物"——肉体与"上帝的赐惠"——灵魂和谐结合的办法来解决这个让人左右为难、大伤脑筋的问题。作者认为，借助于"上帝的赐惠"，借助于"上帝的真理"，这种调和还是可以实现的。

纳列卡齐没有涉及彼岸世界的存在问题，因而他没有把拯救人类和拯救人的灵魂免受肉体干扰，同这个问题联系起来。这个观点，从某种意义上来说，已经超出宗教教义的范围，从中可以看出他跟当时的异端学说——包括通德拉克派——有着某种隐蔽的联系。如果说，纳列卡齐一方面指望上帝，把人类的希望与上帝相联系，那么，另一方面他又受到反上帝思潮和异端教义思想的影响，于是他怒气激发，高声反对至高无上的神，反对充满世界的苦难和人类悲剧。在长诗第六章的一个版本中，我们读到：

我起来反抗你——造物主。
在较量中，我不比反抗上帝的人懦弱。
我竟然违抗你——创造一切的造物主，
犹如澎湃的海涛，我在咆哮。

纳列卡齐以强烈的诗歌感染力确立了人的生存权利。诗人在描写人类最大的悲剧——死亡的恐怖时，领悟到死亡是不可避免的。所以他发狂似的祈求上帝，“不要让人太快地走到尽头”，不要让人过早地“尝到死亡之苦”。诗人拼命要推迟这个“黑夜”。纳列卡齐的诗歌想象确实无边无际，他眼前看到了撒旦的幽灵，看到了“最后的审判”，看到了地狱，甚至看到了自己的死亡。而且，在描述自己的死亡时，诗人总会说到世上万物的悲剧。在预感到死亡威胁时，诗人祈祷上帝拯救他不要死去。诗人的紧迫祷告似乎成了出自生存权利的要求，这种要求有时又变成无声的抗议。诗人相信，在跟上帝的争讼中，他对拯救的信念会占上风，这就给诗歌作品增添了乐观的情绪。作品的乐观主题是从作为一个人的诗人的不幸遭遇中产生的，这个人同时怀有无穷希望和对理想的强烈向往。但是，无论诗人多么想跟上帝合二为一，正如马·阿别吉扬所指出的，这不能被看作是人的个性融入上帝，而只能被看作是必须保持人的个性。研究人员是这样看待纳列卡齐的思想实质的，即“人在上帝之中，上帝在人之中”。这种思想揭示了纳列卡齐对拯救人类的真正途径的理解。

纳列卡齐的长诗《挽歌》中的主人公就是“陷入人类罪恶”中的诗人本人。用纳列卡齐的话来说，他乃是“当时所有的人、所有的基督教徒的灵魂”，他以自己的形象将他们反映出来。诗人大声说：“我在人人之中，人人在我之中！”因此，诗人的不幸不能被当作个别人或者仅仅是长诗作者本人的不幸。纳列卡齐要表现的是整个人类的苦难。这种对时代使命的理解和对诗人伟大天职的认识，决定了《挽歌》内容的全人类意义。

纳列卡齐的美学和道德理想存在于跟现实的尖锐矛盾之中。当然，诗人完全接受拯救和完善人的思想，他不可能只满足于审视自己的内心世界。他专注于认识生活本身的现象，按他的意思，这种生活充满缺陷并玷辱人的“纯洁本性”，从而加重人的苦难。诗人发现了他所处的社会的种种罪恶，他无情地抨击各种人物——“教会中奴颜媚骨的小职员”、“不上神香的神甫”、“狠心的律师”、“乖戾的冒牌哲人”、“阴险的谋士”、“出卖朋友的人”、“淫逸放荡的投机商人”、“无法无天的统治者”、“卑鄙无耻的道貌岸然者”、“杀人的帝王”、“变节背叛的公爵”、“偏袒的法官”等等。诗人的世处态度在诗歌中以哲理的口吻反映出来：

眼前是一片空虚，
过去是不知道究竟，
未来是模棱两可……

以上列举的封建社会的种种罪恶与莫夫谢斯·霍列纳齐的《哀歌》中描写的颇为相似。

同自己的歌曲相比较，纳列卡齐在长诗《挽歌》中迈出了描写现实和人的艺术手法上的大胆的一步。在亚美尼亚诗歌中，人物内心世界第一次成为抒情诗的描写对象。《挽歌》对心理和感情的表达是深刻的。长诗在揭示人的心态方面极其细腻：痛苦和高兴、怀疑和诚信、幻想和沉思、兴奋和呻吟、恼怒和愤慨。

生动的变化、富有诗意的想象是《挽歌》的特点。形象思维的千变万化，使用不寻常的隐喻，各式各样的同义词语，人物描写的夸张手法，修辞性的重复和各种词格的运用等等，都令读者拍案叫绝。

纳列卡齐的这部作品已经成为世界文学中的著名历史文献，关于它的强烈的艺术表现力，二十世纪初著名的亚美尼亚诗人米·梅察林茨说得好："《挽歌》，这是一场大风暴，是精神的飓风，它的词语和概念在波涛翻腾的节律中回荡、怒号，像迎面的海浪，彼此碰撞腾起又退落。"纳列卡齐的诗句颇有音乐性，因为作者大量使用了元音重复、同音法和内韵脚。勃留索夫曾论述过纳列卡齐诗行形式的高度完美性。

跟许多伟大的诗人一样，纳列卡齐仿佛为了总结自己的生活经历，在自己的诗歌中写道：

对我而言，让我的这份遗言
成为一座雕成的纪念碑，不可摧毁，
让它来替代我这个不幸的、必死的人，
无休止的痛苦呜咽，
总会变成永远的大声疾呼……

涅尔谢斯·什诺拉里(1101—1173)的创作是十二世纪亚美尼亚诗歌中的重要现象。

什诺拉里生于奇里乞亚亚美尼亚国的一个公爵家庭(他是格里戈尔·马吉斯特罗斯的孙子)。他在卡尔米尔修道院(克苏恩附近)接受教育后，于1166年成为奇里乞亚的最高主教。什诺拉里的活动是多方面的，并且卓有成效。他作为著名政治活动家、诗人、政论家、演说家、教育家、作曲家

而名扬天下。他依靠民族文艺思维的传统，达到了新的创作高峰。

什诺拉里的创作基础是艺术必须通俗的思想。他的诗歌主题可分为宗教诗歌和非宗教诗歌。什诺拉里以高超的创作技巧，用抒情的歌颂形式，在许多方面丰富了亚美尼亚的宗教诗歌。瓦·勃留索夫认为，与什诺拉里的颂歌相似的东西，“只有到十九世纪的魏尔伦的《Sagesse》①中去寻找”。除了宗教歌曲的传统曲调之外，什诺拉里唱出的是与多神教相似的赞美太阳和光明的鼓舞人心的颂歌（《当太阳升起的时候》等等）。



基督从十字架上被取下及安葬
1286年手稿中的小型画像

• 304

什诺拉里创作了具有宗教训诲性质的大型长诗《信仰词》（一千五百行）和《人子耶稣》（四千行）。第一部长诗于1151年完成，叙述的是福音书的内容。在长诗《人子耶稣》（1152）中，可以发现作者受到格里戈尔·马吉斯特罗斯的诗歌作品《致马努恰的千行诗》，尤其是纳列卡齐的《挽歌》的影响。

在什诺拉里的作品内容和创作方向上，反映出来的是决定他创作中的哲学和美学实质的人道主义精神。例如，在劝谕和说教诗歌中，诗人提出了无论是个人，还是整个社会的教育和道德的完善问题，以及智力和体力均衡发展的问题。

在诗人的创作遗产中，诗谜占有特殊的地位，这在亚美尼亚文学中也是一个新体裁。什诺拉里创作了三百多则谜语，按历史学家基拉科斯·甘德扎克齐（1200/1202—1271）的说法，“是为了吸引读者”。谜语分宗教性谜语和非宗教性谜语。宗教性谜语用古亚美尼亚标准语创作，所以不是很有艺术价值。大部分谜语的内容是非宗教性的，其中一部分借用了民间创作，而更多则是作者自己创作的。谜语的语言简单而又口语化。什诺拉里

① 《智慧集》。——译注

大量使用民间语言，使用具有民间诗歌思维特点的形象和比喻。谜语的题材也是跟大自然有关系的，如天、日、月、星星、风、风暴、雨、动物、鸟、果实等等。谜语中也会有日常生活中的各种物品，如井、塔、油坊、秤、烛台、梳子、刀、箭、剑等等。

什诺拉里的《书简》十分著名。它是最高主教的正式文献，无论是对于了解作者的生平，还是对于了解时代特征，这部作品都有很大的意义。其中关于宗教界不同阶层的资料特别值得关注。《书简》说明了教会神职人员宗教精神的衰退和他们对世间生活的明显兴趣。那时候什诺拉里的《书简》是优秀的文学文献资料，是政论和演说艺术的典范。什诺拉里的创作是同父老乡亲的命运紧密相连的。当时教会的统一问题不仅具有宗教上的意义，而且还有政治上的意义。十二世纪六十年代拜占庭方面重新提出将亚美尼亚教会和拜占庭教会统一起来，希望实现自己多年来的心愿，能直接管辖亚美尼亚教会，同时让亚美尼亚人失去政治上的独立。什诺拉里采取积极的态度，坚定地捍卫了亚美尼亚教会的主权，他成为民族平等思想的拥护者。什诺拉里跟纳列卡齐一样，不是用人死后的彼岸生活的"未来景象"来安慰读者，而是号召人民为争取自由积极地斗争。他认为最大的美德不是基督教的不抵抗恶，而是力量、勇敢和豪迈精神。

在涅尔谢斯·什诺拉里的诗歌遗作中，最有价值的是他的世俗题材长诗《荷马文体的盖坎人故事》(1121)和《攻打埃德萨的哀歌》(1145)。《荷马文体的盖坎人故事》用诗歌形式叙述了莫夫谢斯·霍列纳齐的《亚美尼亚历史》。这是中世纪亚美尼亚文学中第一部诗歌体历史作品。什诺拉里号召自己的同时代人要以英勇的先辈为榜样，用武力捍卫祖国的独立。

但诗人不仅为早已逝去的岁月中的历史事件激动不已，他在《攻打埃德萨的哀歌》中对当时的现实生活作出了说明。这是中世纪亚美尼亚的优秀诗歌作品之一，成为描写亚美尼亚历史事件的众多文学作品的典范。长诗根据1144年阿拉伯人攻克埃德萨的史实创作而成。埃德萨是由十字军参加者建造的一座城市，这里居住着信奉基督教的民族，其中有亚美尼亚人。尽管埃德萨的民众进行了一个月的顽强抵抗，阿拉伯人还是夺取了城市，他们烧毁城市，残酷镇压百姓。在保卫埃德萨的英勇战斗的参与者中，有什诺拉里的侄子——阿皮拉特，有人认为，这部长诗是在阿皮拉特故事的影响下创作的。

《攻打埃德萨的哀歌》是诗人对亚美尼亚人民命运的历史和哲学沉思所作的诗学总结。什诺拉里顺应当时的思潮，错误地以为十字军参加者有拯救东方基督教徒命运的天职。但同时，什诺拉里在诗歌中明确地流露出一种思想，要把本民族分散的力量团结起来，提高民族的爱国主义精神和解

放斗争精神。作者在这种精神中看到了真正的拯救之路。《攻打埃德萨的哀歌》对失去独立的整个亚美尼亚充满期待和希望，它源自包括《哀歌》作者莫夫谢斯·霍列纳齐在内的五世纪第一批历史学家、作家的诗歌传统。

·305

什诺拉里以民间故事的文体，用史诗般的色彩描述了爱国者的战斗功勋、英雄主义、勇敢精神和坚毅性格。其中有艺术上令人难忘的场面，比如描写一帮阿拉伯人的头目赞基·阿米尔如何劝说埃德萨民众缴械投降，而民众如何骄傲地回击侮辱性的劝降并表示要舍身死守。

诗人对人民命运思考的抒情插叙颇具匠心。《攻打埃德萨的哀歌》的体裁是抒情的史诗般的长诗。诗人选择了跟民间传统有联系的一种特殊的隐喻形式——拟人，作为艺术表现的一个重要手段，这使得作品更具情感表现力。埃德萨的形象是祖国母亲的化身，她为心爱的儿子死去而哀伤。分担母亲哀伤的是哭泣者——耶路撒冷、罗马、君士坦丁堡、亚历山大等基督教城市，还有亚美尼亚城市瓦加尔沙帕和阿尼。昔日的伟大壮丽和现今的不幸悲剧在这两个以往的亚美尼亚首都的形象上充分表现出来。诗人把争取独立的可能性看作是近在眼前而不是遥远将来的事情。

长诗在心理上的深刻描写在一定程度上同纳列卡齐的《挽歌》很相似。什诺拉里在亚美尼亚文学中首先运用的拟人手法成为以后年代的诗人们的一种非常普及的艺术创作手段，并一直延续到十九世纪（如拉·帕特卡尼扬的《阿拉斯河的眼泪》）。

什诺拉里对发展和完善亚美尼亚诗歌创作起过很大的作用。据马·阿别吉扬的研究，由什诺拉里经过深入研究和整理的某些诗格，被亚美尼亚诗人一直沿用到现代。在什诺拉里所处的时代，无论在东方还是在西方，诗歌中风行的是独韵脚。什诺拉里也把它运用在自己的诗作中。但是什诺拉里认为，独韵脚诗歌比较乏味单调，“使耳朵感到疲劳”，所以他把各种各样的韵脚引入诗歌。他甚至将民间喜爱的歌曲拍子（八音步诗）也用来创作自己的抒情诗歌。

涅尔谢斯·什诺拉里在亚美尼亚文学中的贡献是巨大的。由他创造的历史爱国主义长篇哀歌体裁在后来的亚美尼亚文学里得到了进一步的发展。

散文寓言体裁在十二至十三世纪产生并得到发展。最著名的中世纪寓言作家有姆希塔尔·戈什和瓦尔丹·艾盖克齐。姆希塔尔·戈什（1130—1213）生于甘贾（甘扎克），他曾接受过扎实的教育，两次获得教师一职。戈什创办了诺尔·格季克修道院和它的附属学校。戈什的名字是同亚美尼亚法律学科的创建联系在一起的。由《教会法典》和《世俗法典》组成的《亚美

尼亚法典》曾经名扬天下。在戈什之前,亚美尼亚没有世俗法典。戈什的《法典》限制了封建主的恣意妄为,抵制了伊斯兰教的影响,具有无可争辩的进步意义。戈什宣扬了必须把分散的公国联合成统一的国家的爱国主义思想。他在自己的一些寓言中也讲到这一点。虽然戈什也认为《圣经》的律法是"根深蒂固"和"永恒"的,但是,正如已经证明的,他是在适合亚美尼亚现实的情况下使用这些律法的。人道主义思想在《法典》中提了出来,即"造物主把人的本质创造成自由的,因为需要土地和水源,就产生了对君主的依附"。戈什成为各民族和各国之间和平的捍卫者。他最突出的是放宽了摩西定下的各种严厉的律法,只有在万不得已时才允许使用死刑。奇里乞亚亚美尼亚国推行的是西方法律,格图姆皇帝的兄弟斯姆帕特·斯帕拉涅特(1208—1275)使用过戈什的《法典》。斯姆帕特自己原先翻译过《安提卡法典》,在天主教影响日益增强的情况下,这部法典隐含着对亚美尼亚独立的威胁,所以,斯姆帕特在戈什法典的基础上又编写了《法典》(1265)。为了居住在波兰的亚美尼亚人,戈什《法典》的简本于 1519 年由波兰国王西吉斯蒙德一世正式批准。在十八世纪初期,瓦赫坦格六世皇帝在编写格鲁吉亚法典时参考过这部《法典》。

戈什是把以前亚美尼亚人通过译本和民间口头创作所熟悉的寓言和寓言故事引进文学的第一个人。就内容来看,戈什的寓言颇为丰富,并且是多方面的。

这些寓言反映了社会生活和民众日常生活的很重要的方方面面,因此也具有认识的价值。戈什的寓言反映了社会各阶层间的矛盾,嘲笑公爵们的贪得无厌和各种各样的恶习。在寓言中表现了人民的自觉意识、社会底层者的高尚思想、捍卫被压迫人民的权利等等。在一个关于熊和蚂蚁的寓言中,戈什宣传了一种思想,即如果"弱者"团结起来,那么他们就能战胜"强者"。约·奥尔别利写道:"保护手工业者的权利,捍卫手工业者应有的荣誉,承认他们对社会的功劳,毫无疑问,这是戈什关于手工业者的许多寓言的惯用主题。"例如关于铁匠和铜匠的寓言故事,他们各自夸耀自己的手艺,争论不休,便到法院找长者,长者承认铁匠更光荣,但又说:"只要对大家有用,就值得尊敬。"



如果说戈什在《法典》中力求用法律的力量来调整各阶层和各种人物之间新的相互关系,那么,他在寓言中就为此目的使用了训言。戈什的寓言无论在思想上还是语言上,都是言简意赅,像格言那样,而且通俗易懂。

瓦尔丹·艾盖克齐(十二世纪末到十三世纪前半期)以新的要素来丰富寓言和寓言故事的体裁。诗人出生在奇里乞亚亚美尼亚国的一个叫马拉特的村子里(阿卢克省),在阿尔卡卡欣修道院里接受教育,然后以教师的身

份作了一名浪迹天涯的传教士。1206年，他在艾盖克修道院（奇里乞亚）定居下来，继续自己的传教生活和文学创作。很显然，一般的传教内容已经不能充分满足听道者，大家对此感到厌烦，这一点在瓦尔丹的寓言《神甫和平民》中已经明显流露出来。为了吸引听众，瓦尔丹把寓言和寓言故事吸收到传教内容中来，这在当时是极不寻常的。人们认为，可能是瓦尔丹本人，也可能是他的一个学生，从布道文稿中挑选出一些寓言编成第一本寓言集，直到十七世纪，人们依照这种模式编成了许多寓言集。这些寓言集中有新创作的寓言，有足资垂训的故事、寓言故事和各种趣闻笑话。它们有的取自书面文献资料，其中包括戈什的作品，有的取自民间口头创作，这使文集内容大大充实。按照习惯，这些集子取名为《瓦尔丹寓言故事集》，它们共计收有五百多则寓言。一部分寓言取名为《狐狸之书》，被译成阿拉伯语和格鲁吉亚语。在瓦尔丹寓言集中还收有许多伊索寓言和东方各民族寓言的译作、改作和加工作品。在寓言集中还有一些西方民族的寓言和有趣的历史故事。譬如说，1412年的亚美尼亚手稿中有一些寓言故事，据说它们的一些异说被收进著名文集《伟大的镜子》（1481）中。被尼·亚·马尔称为"亚美尼亚的寓言"的瓦尔丹寓言有助于把真正的人民大众的世界观和文艺思想深入融汇到文学中去。

马·阿别吉扬在自己的《古代亚美尼亚文学史》（埃里温，1975年）中指出，与戈什相比，瓦尔丹的作品对统治者的严厉批评，对社会各阶层分化进程的反映更具有表现力（《继母的祈祷》、《牛和马》、《穷人的祷告》、《寡妇和公爵》、《鸟与鹳》）。最后一则寓言颇有道德教育意义："国王和公爵不能帮助老百姓，不能保护他们免遭敌人侵犯。但是国王和公爵都要向穷人征收越来越多的赋税，过着富足的生活。同样，教会里的神甫也是这么干的……"瓦尔丹在寓言中用辛辣尖刻的语言对宗教界进行了揭露（《牧师和年轻人》、《神甫、小偷和寡妇》、《受贿的神甫》、《与魔鬼在一起的修女更可爱》、《独居修士和公马》等等）。寓言《淫乱的僧侣与公狗》讲述了一个关于淫乱的独居修士的劝谕性喜剧故事。一条大公狗追上了修士，咬住他说："老爷呀，我的上帝！我不再害怕，我不会怕你的，不怕你的威吓，不怕受地狱之苦。今天你害怕起一条公狗来啦，你偷偷溜走，不能再放荡了……"此后，修士感到了忏悔。

有些寓言不仅对神职人员和世俗统治者的非正义行为和恶行进行了严厉批判，而且对宗教本身以及它的教义进行了尖锐批判。

一些寓言也表明人们对上帝的公正的信仰产生了动摇。寓言《穷人、神甫和福音书》讲述了受饥挨饿的穷人在乡下教堂里听见做礼拜开始时的这样几句话："我是阿尔卡，您给我吃的吧。我是朝圣者，请您接受我吧。我

赤身裸体，您给我衣服吧。”穷人很高兴，等待别人也这样对待自己。但神甫走开了，连看也不看他一眼。穷人想通了，看来“神甫连自己读的东西都不相信，认为这全是假话”，于是穷人把福音书扔到水里。当神甫要揍穷人时，穷人喊道：“别揍我！如果你相信福音书上的话，是基督的话，你为什么没有按你读的那样去做？”

瓦尔丹的寓言故事是用口语写成的，其中有许多机智的民间用语、准确的比喻和修饰语。

在亚美尼亚大批杰出的抒情诗人中，弗里克（十三世纪）占有特殊的地位。诗人优秀的作品进入了世界诗歌的宝库。弗里克居住在东亚美尼亚。他是一个目睹蒙古统治的见证人。他原来是个殷实的在家人，后来沦为乞丐，被迫将自己的儿子抵押出去代替赋税，儿子因此无法赎回。

弗里克的诗作大约有五十多部保留至今。像许多中世纪作家的创作一样，弗里克的创作也包含着矛盾。他根据基督教尘世短暂的学说来创作诗歌。但就在这些诗歌里，弗里克一方面寄希望于上帝，期待上帝的拯救，另一方面谴责国内外奴役者的贪婪，揭露残忍的暴君和虚伪的神职人员。

307·

诗歌作品《命运之神的车轮》和《诉苦》反映了民众的意向，它们属于印证了亚美尼亚诗歌中存在前文艺复兴倾向的那些作品。例如，弗里克捍卫了被压迫人民的权利，并且在跟纳列卡齐的诗歌相互呼应的这些诗歌中，出现了诗人本人的高大形象——爱国者、自由思想者、伟大的人道主义者。诗人关注的中心是封建社会条件下受苦受难的人们。弗里克在寻找遍及世界的不公道的根源时，在《命运之神的车轮》一诗中向命运之神发出质疑：

> 你为什么要驱逐有学问的人，而去爱恶人或者傻瓜？
> 你把他们推向顶峰，把他们变成达官贵人……

但是，命运之神与不公道是没有关系的，它只是在完成上帝的意愿：

> 但是，我听见命运回答我：“别像狗一样吠叫，微末的老头，
> 从此，像我命运之神一样，大家不要学这个弗里克撒谎！……
> 但是要记住，一切来自上帝，权力归于他，而不归我……
> 上帝下令说，你将要当皇帝，我就送你进宫殿，
> 上帝不下令，你就赤贫如洗，浪迹天涯。”

诗歌《诉苦》在逻辑上是诗歌《命运之神的车轮》的发展，是对至高无上的神——个人和整个民族受难和灾祸的罪人的愤怒指责。弗里克向上帝，

向残酷的人生宣战：为什么一些人可以发号施令，而另一些人只能忍受外来暴君的无休止的折磨，就像亚美尼亚人要忍受蒙古侵略者那可恨的压迫一样：

> 我们受苦刑要到什么时候？
> 受奴隶般的煎熬要到什么时候？
> 啊，上帝，你竟然能忍受一切！
> 天赐的幸福在哪里呢？
> 造物主，你没有为我们报仇！
> 你终究没有让我们脱离苦海！
> 你知道从我们身上流出来的是什么，
> 我们不是麻木不仁的石头人！
> 唉！我们不是河边的芦苇，
> 但是我们会在熊熊的大火中死亡：
> 你把我们抛进火堆，
> 像一垛干草，像一堆枯木！

这里，弗里克不仅是一个爱国者，而且是各民族、全人类平等思想的表达者。弗里克诗歌的力量在于它对社会不平等现象的愤怒抗议，诗人又一次把不平等现象的原因归咎于上帝：

> 你安置了公爵大人，上帝呀！
> 别人就要受折磨。

如果世界充满着不公道，那么就会产生一种思想，即世界制造出来的“法官”是不公正的，人有权要求他来作出回答。特别是，抗议社会不平等的主题，同样也在东方穆斯林国家的民族诗人——弗里克的同时代人的作品中表现出来，这是共同的时代精神。例如，萨迪的喀西达诗《瞧一瞧苍穹周而复始的变化》跟弗里克的《诉苦》颇为相似。当然也不排除这样的情况，即弗里克反上帝的诗歌主题同亚美尼亚异教徒运动的思想体系，其中包括通德拉克派的思想体系有联系。

弗里克用一种叫“格拉巴尔”的古代亚美尼亚标准语来创作具有宗教内容的诗歌。“格拉巴尔”是当时教会文学和神职人员使用的一种语言。诸如《命运之神的车轮》和《诉苦》这样的诗歌是用一种叫“中世纪亚美尼亚语”的口语来写作的。诗人本人也说过：“写得如此明白易懂，是为了让每

个人都能理解。”

五至八世纪，民间口头创作伴随着亚美尼亚书面文学一起发展。在若干世纪的时间里，涌现出内容极为丰富、包括各种体裁的民间创作：神话、传奇故事、童话、民间故事、史诗歌谣和传说、游方歌手的歌曲、流浪者歌曲（“伽里巴”、“潘杜赫塔”）、催眠曲、舞曲、礼仪曲、战歌，还有寓言故事、谚语、俗语等等。

亚美尼亚民间口头创作的顶峰是英雄史诗《萨逊的大卫》。它吸收了民间创作中最优秀的成分。它在世界优秀民间口头创作的古代文献中占有一席之地。

这部亚美尼亚史诗讲述起来像唱歌似的拖长声调，使用有节奏性的语言，有些用押韵手法创作的情节可以歌唱。一般来说，说书人用送葬般的大声语调说唱一两个大段，赞美故事中的所有主人公，以作结束。



尽管《萨逊的大卫》的故事核心是九世纪中期发生的事件，然而作品是九至十三世纪创作的。这部宏伟的巨著是亚美尼亚人民多少世纪以来为争取解放而进行英勇斗争的独特编年史。这部英雄史诗由云游四方的民间艺人创作，并以口头形式代代相传至今。作品明显地体现出人民的真正思想和要求，体现出他们热爱自由的、爱国主义的、英勇和无畏的精神，体现出人民对未来幸福毫不动摇的信心，对善良和正义必胜的坚定信仰。这一切都决定了作品的真正人民性。人民性思想在大卫这个人物身上表现得最为鲜明。

史诗把神话的和历史的、日常生活的和爱情的事件与情节别出心裁地交织编造在一起。虽然史诗的主人公有许多神奇和超自然的特征，但是他们有人类的真正感情和激情。这部作品反映了中世纪亚美尼亚的风俗习惯、宗教信仰、日常生活和各种社会关系。

史诗《萨逊的大卫》的艺术形式和各种诗歌表现手法，同弹唱诗人兼说书人的作诗方法有密切关系，同他们丰富的形象思维和奔放的创作想象力有密切关系。史诗生动地描述了形形色色的战斗场面。

许多亚美尼亚诗人和作家对英雄史诗《萨逊的大卫》极为重视，不断采用它的爱国主义内容和为正义、自由而斗争的思想。

## 第三章　格鲁吉亚文学

在格鲁吉亚文字出现之前很久，就广泛流传着民间口头文学——神话、史诗故事、抒情歌曲。一个关于因为盗取天火而受到惩罚被锁在高加索大

山上的勇士阿米拉尼(类似于普罗米修斯)的故事特别流行。阿米拉尼的故事出现在物质文明的各地古迹中,也出现在古希腊文学中。民间诗歌在格鲁吉亚文字出现以后继续存在,并对格鲁吉亚文学产生了重大的影响。

格鲁吉亚民族除了丰富的民间诗歌,很显然,在公元前就已经有了文字。但是至今我们尚未找到它的遗迹,也许,这些古物在黩武的基督教教会同多神教进行残酷斗争的时期被毁掉了。基督教教会甚至对自己内部产生的异端教派的态度都是不能容忍和无情的。例如,从格鲁吉亚编年史的资料来看,五世纪格鲁吉亚教会作家莫比丹的"魔鬼"作品统统被毁掉了。

四世纪前半叶(约337年),基督教成为格鲁吉亚的国教。流传至今的五世纪前半期的铭刻碑文,是格鲁吉亚最古老的文字古物。也就在这个世纪的七十年代,出现了由亚科夫·楚尔塔维里用高度发展的格鲁吉亚标准语写作的真正文学作品《舒莎尼克的殉难》。格鲁吉亚教会文字的第一批文献(无论是原创的,还是翻译过来的)的完美的标准语和风格,都十分明确地说明了这种文字的产生相当久远。毫无疑问,教会作家既使用了前基督教时期的格鲁吉亚文字,也使用了标准语。

接受基督教在格鲁吉亚人民生活中具有非常重要的作用。格鲁吉亚同东方和西方先进的基督教国家建立起联系对发展格鲁吉亚民族文化有过良好的影响。

古代格鲁吉亚文学史一般可以分为三个时期:五世纪到十一世纪(早期封建主义时期),十一世纪中叶到十三世纪最后二十五年(封建主义发展时期)和十三世纪到十八世纪(后期封建主义时期)。

五世纪到十一世纪的初期格鲁吉亚文学,带有宗教性质,它受制于格鲁吉亚部落的生活条件。格鲁吉亚各部落,以及与它毗邻的亚美尼亚人和阿尔巴尼亚人(阿塞拜疆人的祖先),都要击退外来奴役者的不断进犯。为了扩大对包括格鲁吉亚在内的外高加索地区的影响,四至七世纪东罗马(拜占庭)帝国和波斯(萨珊)王国展开了相互的竞争。七世纪后半期,格鲁吉亚落到阿拉伯穆斯林侵略者的统治之下。十一世纪又遭到塞尔柱人的进犯。基督教教会在这个支离破碎、与世隔绝的国家里,实际上是当时唯一有团结和组织能力来反对外来敌人的重要支柱。在封建等级制度的基础上建立起来的格鲁吉亚基督教教会,对社会世界观和整个格鲁吉亚文化的发展都具有决定性的影响。

· 309

教会的实际需要促进了格鲁吉亚基督教团体的翻译活动。《圣经》(《诗篇》、《福音书》等等)被译成格鲁吉亚文。格鲁吉亚教会只承认格奥尔吉·斯维亚托戈列茨(阿索斯的,1009—1065年)的译本为经典。译本主要是根据希腊文和波斯文翻译的。

通过诸如巴勒斯坦、锡纳亚、阿索斯、黑山（叙利亚境内，近阿提亚）、佩特里佐尼或巴奇科沃（现保加利亚境内）、塞浦路斯及其他地方的格鲁吉亚国外修道院，格鲁吉亚与基督教世界保持着文学方面的广泛接触。书面文学创作活动也在格鲁吉亚国内的许多修道院里展开。其中有一些地方，如格鲁吉亚西部的格拉特修道院和格鲁吉亚东部的伊卡尔托，先后创办过讲习班和学园。在佩特里佐尼修道院就有这样的讲习班。

普通基督教著作中几乎所有的主要著作在早期已经被译成格鲁吉亚文。其中包括一些著名教会作家的著作，如四世纪的大巴西勒（该撒里亚的），四世纪的格列高利（纳西盎的，神学家），四世纪的厄弗冷·西林（阿弗冷），四世纪的格列高利（尼斯的），四至五世纪的金口约翰，五世纪的奚利耳（亚历山大城牧首），七世纪的马克西姆（忏悔者），八世纪的约翰（大马士革的），九世纪的佛提乌主教等等。译著《生理学家》（译自亚美尼亚文）、约翰·莫斯赫的《柠檬苗圃》（译自阿拉伯文）等等在格鲁吉亚大受欢迎。某些特别重要的文献曾经一再被翻译过来，譬如，约翰（大马士革的）的《知识的起源》中的某些部分被翻译过三次。除了《圣经》以外，一些译作为适应当地社会政治和文化的需要，往往发生了非常重要的变化，译文带有格鲁吉亚的色彩，外国作家的一些名著有了特别的格鲁吉亚版本。不少原作已经遗失的作品以格鲁吉亚文的译本保留了下来。因此，通过格鲁吉亚文的资料可以弥补一般基督教文学，特别是拜占庭文学中的空白，例如，希波里图斯（罗马的）的作品，米特罗凡·斯米尔恩斯基的《诠释〈传道书〉》。格鲁吉亚的文献资料帮助阐明了拜占庭文学泰斗西梅翁·洛戈费特（或称麦塔弗拉斯特），以及拜占庭大作家约翰·克西菲林的文学创作活动的特点。有关约翰·克西菲林的资料是由 K. C. 克克利泽教授首先对外公布的。

不仅有从外文译成格鲁吉亚文的作品，也有从格鲁吉亚文译成外文（希腊文、阿拉伯文）的作品。如叶菲米·斯维亚托戈列茨（955—1028）将著名的"大有教益"的格鲁吉亚文小说《巴拉瓦尔的智慧》（《关于瓦尔拉姆和约阿萨夫生平的劝人为善的故事》）译成希腊文。这部小说的希腊文本是所有欧洲版本包括俄文版本的基础。《阿布库雷》以及其他一些我们很遗憾暂时还无法知道的文学作品也由叶菲米·斯维亚托戈列茨从格鲁吉亚文翻译成希腊文。

格鲁吉亚因素跟斯拉夫因素和亚美尼亚因素一样，在创作希腊文的一般基督教文学中起过一定的作用。根据努楚比泽和霍尼格曼的理论（国内外许多专家都同意他们的观点），五世纪时的叙利亚主教彼得·伊维尔，即彼得·格鲁津，被认为是某些所谓"阿雷奥帕格"著作的作者，这些著作无论对中世纪，还是对文艺复兴时代的神学和哲学思想发展，都起过巨大的作用。据希

腊文献资料介绍,研究拜占庭哲学家约翰·伊塔卢斯的一位最可信的研究人员叫"阿布哈兹",也就是说,他是格鲁吉亚人。尼·亚·马尔认为,此人也许就是格鲁吉亚哲学家约翰·佩特里齐(十一至十二世纪)。

用尼·亚·马尔的话来说,影响到"哲学新思想流派"的格鲁吉亚哲学—神学文学,在十一至十二世纪发展得相当广泛。起初是叶菲米·斯维亚托戈列茨,随后是颇有成就的厄弗冷(年轻的)(约1103年去世)和阿尔先·伊卡尔托耶利(约1125年去世),相继翻译和注释了基督教会"教父们"的各种神学—哲学著作。厄弗冷(年轻的)翻译和注释过大马士金的《知识起源》和《阿雷奥帕格汇集》。用这位格鲁吉亚作家的说法,翻译这些著作是为了用神学知识来武装"教会的子孙,从而能够抵制外来的(即世俗的——作者)哲学,以牙还牙,战胜对手"。约翰·佩特里齐(约1125年去世)十分重视古希腊哲学家(如亚里士多德、柏拉图等等)和新柏拉图主义者。佩特里齐的大部分文学遗产没有流传到今天。从他保存下来的译作中可以找到涅麦西·埃麦斯基的《人的天性》和普罗克洛·迪阿多赫的《神学原理》。佩特里齐本人对普罗克洛·迪阿多赫写过详细的"诠释",其篇幅超过原作。他在其中发展了自己的新柏拉图主义哲学—神学观点。佩特里齐因为自己宗教上的自由思想,遭到来自拜占庭和格鲁吉亚教会的迫害(佩特里齐在君士坦丁堡的曼甘学园接受教育,而且最初在这里加入米哈伊尔·普塞洛斯和约翰·伊塔卢斯的圈子)。 ·310

格鲁吉亚哲学—神学流派的代表人物阿尔谢尼(阿尔先)·伊卡尔托耶利、约翰·佩特里齐的某些宗教—哲学著作,在十二至十三世纪被译成阿拉伯文。

圣徒行传文学的翻译在古代格鲁吉亚深受人们的欢迎。大量训诫汇编和每月圣徒事迹汇编,无论是普通版本,还是加工改编的版本,都被保存下来,伪经译本在格鲁吉亚到处流行。十世纪时为了抵制异端伪经的渗透,格鲁吉亚对书刊实施检查。同样,历史文献著作也被翻译成格鲁吉亚文,譬如格奥尔吉·阿马尔托尔的编年史,教会法律文献(总主教佛提乌的《东方教会法汇编》)等等。

几乎跟翻译同时产生并迅速发展起来的还有独特而原创的格鲁吉亚教会宗教文学,它是由于基督教团体的思想需要和实际需要而出现的。这是一种关于圣徒(蒙难经过和生平)的叙事文学,或者更确切地说,是一种历史传记性质的叙事文学,其中包括相当多的小说和历史著作成分。尽管用独特手法创作的圣徒传体裁有某种局限性,但记述圣徒生平的作品含有丰富的历史和日常生活资料,常常令人信服地阐述了格鲁吉亚人民反对外来侵略者的斗争。

亚科夫·楚尔塔维里创作于475—484年间的圣徒行传小说《舒莎尼克的殉难》是格鲁吉亚最古老的艺术散文文献。作品以优美的文学语言讲述了卡尔特利统治者瓦尔斯肯的妻子的厄运。瓦尔斯肯出于自私和政治目的，投靠波斯沙赫，并宣布与基督教脱离关系，接受玛兹达克教并决定强迫自己的家属叛教。舒莎尼克断然拒绝了丈夫的要求。为此，舒莎尼克受尽苦难，于475年去世。

亚科夫·楚尔塔维里是听取舒莎尼克的忏悔的私人神甫，他充分运用描述、对比、拟人、比拟、隐喻等创作手段，描绘了一个体格健壮、果敢、意志坚定的栩栩如生的女性形象。作者塑造了一个变节者和叛教者、沙赫手下凶狠残酷的傀儡瓦尔斯肯的形象，让他与仪态端庄、脾气急躁但又宽宏大量、忠于自己的信仰和人民的舒莎尼克形成鲜明对照。《舒莎尼克的殉难》作为历史文献也有价值。这部著作生动地反映了波斯人统治期间，格鲁吉亚在政治、经济、社会、宗教文化等许多方面的情况，其中还有许多描写日常生活的有趣细节。

叶夫斯塔菲·姆茨赫捷利、阿比鲍斯·涅克列谢利和拉日坚·别尔沃穆切尼克[1]的殉教志都属于波斯人大施淫威的那个时代。后两部作品流传至今的是后来加工的版本。

阿鲍·特比列利（作者约翰·萨巴尼斯泽，八世纪）、康斯坦丁·卡希（九世纪，作者不详）、米哈伊尔·戈勃隆（作者斯特凡·姆特贝瓦里，十世纪）等人的殉教志都同阿拉伯穆斯林统治的艰难时代有关。其中最优秀的是《阿鲍·特比列利的殉难》。阿鲍·特比列利在786年殉难。《阿鲍·特比列利的殉难》一书的作者约翰·萨巴尼斯泽是他所描写事件的同时代人，是一位清醒的社会思想家和高明的作家。故事分四个部分。第一部分简略描述了阿拉伯人统治时期卡尔特利政治、宗教和道德的状况，揭露占领者为了强迫格鲁吉亚人脱离祖先的宗教信仰和接受伊斯兰教而采用的卑劣手段。萨巴尼斯泽理直气壮地声明，格鲁吉亚是真正的基督教国家，论功劳它不逊色于拜占庭。同时，他内心十分痛苦地指出，在阿拉伯入侵者压迫下，他的国家的宗教和道德正在走上危险的堕落之路。那些身处绝境的本地居民，就像“狂风中的一根芦苇左右摇摆”，就在这个关键时刻出现了一个具有异邦信仰的外族人，那就是阿拉伯人和穆斯林阿鲍。他自愿加入到被压迫的格鲁吉亚人中，成为无比英勇和忘我牺牲的榜样。在第二、三部分里，故事叙述了阿鲍来到格鲁吉亚并接受了基督教，以及他在第比

311·

① 这个名字有“第一位殉难者”之意。——译注

利斯殉难，死于阿拉伯埃米尔之手。

第四部分中萨巴尼斯泽利用阿鲍·特比列利的殉难，描绘了八世纪时格鲁吉亚政治生活的直观景象。按萨巴尼斯泽的想法，阿鲍这个榜样应该能唤起各阶层广大民众对奴役者的仇恨。萨巴尼斯泽强烈反对“手执出鞘的刀剑”，也就是粗鲁地动用武力的残忍的强暴者。他认为，阿鲍·特比列利坚定的信念和殉难的榜样应该能够教育所有软弱和动摇的人，使他们更加坚定，能够唤起他们忠于自己人民的决心和对卡尔特利基督教的凶残阴险的敌人毫不妥协的勇气。故事的最后部分是一首纪念基督教的新的殉难者、保卫者和格鲁吉亚的保护者的辞藻优美的雄伟颂歌。

约翰·萨巴尼斯泽是一位大作家和大思想家。他大刀阔斧地打破了圣徒行传文学的种种框框。《阿鲍·特比列利的殉难》是用崇高的、有时辞藻过分华丽的标准语写成的。

根据流传至今的古代文献来看，在晚些时候，出现了一种被称为“生平和业绩”的格鲁吉亚圣徒（生平传记）文学的变体。据认为其中最古老的是八至九世纪之交出现的“格鲁吉亚人的启蒙者”的《圣尼娜的生平和业绩》。这部作品在十一至十二世纪的几种改编版本也比较有名。所有这些作品都充塞着虚假历史的、神奇传说的和明显虚构的故事，讲述某个来自卡帕多基亚的女俘的生活和活动，她是东格鲁吉亚部族的基督教徒。十二世纪相当发达的女性崇拜体现在《圣尼娜的生平和业绩》里。

十世纪初，瓦西里·扎尔兹麦利描述过他自己的叔叔谢皮拉翁·扎尔兹麦利的事业。谢皮拉翁·扎尔兹麦利是萨姆茨赫（位于格鲁吉亚南方的一个省内）扎尔兹姆修道院的创始人和院长。作者十分关注萨姆茨赫地区居民的社会生活和日常生活。他发现，在教会和僧侣界同世俗社会之间存在着不和睦的关系。瓦西里·扎尔兹麦利没有掩饰农民对僧侣的明显仇恨，因为僧侣为自己的修道院获取了较好的地理位置。

格鲁吉亚圣徒行传的文学典范是格奥尔吉·麦尔丘列于951年创作的《格列高利·汉捷特利传》。作者不局限于用传统的圣徒传形式来叙述人物角色的行为，而是“对周围世界表现出宽阔的视野和独特的兴趣”（尼·亚·马尔）。这个世界就是陶—克拉尔杰季（格鲁吉亚南方一些省份），它具有复杂的社会政治生活。格鲁吉亚巴格拉季昂王朝以此为政治活动中心。巴格拉季昂王朝因为受阿拉伯穆斯林的压迫，决定与第比利斯脱离关系，并在黑海南部沿海无法攀登的地区寻找庇护所。小城阿尔塔努吉成为巴格拉季昂王朝的首都，成为格鲁吉亚民族统一力量的集中地、文化和教育中心。故事的主人公格列高利·汉捷特利（759—861）是陶—克拉尔杰季的著名活动家、宗教教育家、建筑师、修道院生活的组织者、新条件下的

图书事业创始者。作者在详细介绍格列高利和他的学生们的生平时，阐述了与他的国家历史有关的重大事件，尤其是世俗封建社会的典型社会生活和日常生活情景，非常引人注目。作者把一系列结构完整、尽善尽美、独立成章的浪漫情节写进圣徒传记。

麦尔丘列美化并宣传最极端的禁欲主义，残酷地扼杀肉欲。同时，他表现出对纯粹的社会物质生活的真切关注，真实地描述日常生活的许多典型细节和大自然的景象。作者把专横跋扈、独断独行的世俗封建主淫乱的习性与那些愿意为信仰而受难、殉难的修士的一本正经的禁欲主义和隐居生活进行了对比。

作者在《格列高利·汉捷特利传》中十分明显地表现出宗教和民族的自觉性。他首次使用“格鲁吉亚”（卡尔特利）这个名词。在《格列高利·汉捷特利传》中，我们可以读到：“格鲁吉亚是辽阔广大的国家（即整个国家），那里有完善的教会部门，所有祷告都用格鲁吉亚语（格鲁吉亚语是教会部门和所有卡尔特维尔[①]部落的书面语）。”格奥尔吉·麦尔丘列形象而生动的语言在格鲁吉亚教会文学中无与伦比。

还有一系列格鲁吉亚传记文学的原著文献也一直被保存下来，例如：《叶菲米·斯维亚托戈列茨（阿索斯的）的传记》和《格奥尔吉·斯维亚托戈列茨（阿索斯的）的传记》。前者出于格奥尔吉·斯维亚托戈列茨本人之手笔。后者是格奥尔吉·斯维亚托戈列茨的学生和战友格奥尔吉·姆齐列创作的。叶菲米和格奥尔吉·斯维亚托戈列茨都是十至十一世纪生活在阿索斯（在希腊）的格鲁吉亚著名文化活动家。叶菲米是格鲁吉亚阿索斯文学流派的奠基人。格奥尔吉是他的继承者。他们俩是天才的作家和硕果累累的翻译家，他们将拜占庭宗教文学中最重要的文献从希腊文译成格鲁吉亚文。叶菲米还从事将格鲁吉亚作品译成希腊文的翻译工作，他还是有关禁欲主义内容的希腊文原著的作者（《独居修道士守则》）。



无论从文学方面看，还是从历史著作方面看，两位斯维亚托戈列茨的传记都十分出色。比如说，其中揭露了拜占庭集团的阴谋诡计，这些人一心要霸占在阿索斯的伊维尔（格鲁吉亚的）修道院，并且用暴力将这里合法的修道院主人赶走（这种情况大概是指佩特里宗修道院的教会长老、拜占庭帝国的大主管格列高利·巴库里阿尼斯泽按照教规禁止希腊人进入修道院）。传记充满了激昂的爱国主义情感。写进叶菲米传记中的伊维尔修道院的教士为了“捍卫格鲁吉亚事业”、捍卫自己教会的宗教权利和民族文化

① 卡尔特维尔人是格鲁吉亚各族的总称。——译注

权利而发出的誓言,是一篇特别激动人心的文学文献。

格鲁吉亚的颂歌性诗歌水平很高。弥撒祈祷仪式上用的圣歌基本上都是翻译作品。八世纪出现了第一批格鲁吉亚原创的颂歌性文学文献(例如,约翰·萨巴尼斯泽的《阿鲍·特比列利的殉难》的第四章)。

由西奈作家约翰·佐西姆创作的《颂扬和赞美格鲁吉亚语》是十世纪优秀的颂歌作品。被祖国语言的"深奥和优美"所鼓舞的《颂扬和赞美格鲁吉亚语》的作者,正如他自己所说的,看到当时祖国语言在占优势的各种世界语言中处境不佳("受屈辱")时,预言了格鲁吉亚语未来的"盛况"和辉煌。

格列高利·汉捷特利大概是早期颂歌体诗人之一,是陶—克拉尔杰季图书业的创始人。十世纪时已经有一批既用节律散文写作,又用诗歌形式写作的颂歌体诗人,他们杰出的天才闻名遐迩。约翰·姆特贝瓦里、约翰·明奇希、米克尔·莫德列基利和其他一些教会作家为了纪念本国和全世界的圣徒,使用不同的诗格,大量是十二音节抑扬格,创作了以《圣经》——主要是以《新约》为内容的诗歌。米克尔·莫德列基利在十世纪后半期编写了带有若干缺点和附有音符标记的大型圣歌集,该作品流传至今。最著名的颂诗作家是叶菲米·斯维亚托戈列茨和格奥尔吉·斯维亚托戈列茨。格奥尔吉按年历编写了大型圣歌集(《日课经文月书》)。十二世纪,大卫(建国者)(1089—1125)国王创作了充满宗教人道主义深厚感情的《忏悔的圣歌》。

颂歌体诗歌真诚地、朴素地表达了自己的宗教感情,有时表达的是宗教爱国主义感情。不过,格鲁吉亚宗教诗歌在很大程度上,从形式来看显得有点矫揉造作和繁琐冗长。原因在于,从拜占庭借用过来的抑扬格难以与格鲁吉亚语言相结合。有些格鲁吉亚颂诗作者成功地运用了本土的、民间的灵活诗格。例如,约翰·佐西姆使用了八音节民间诗格,即一种名为"沙伊里"的十六音节行诗的变体——半句十六音节诗。这种十六音节诗因诗圣卢斯塔维里而在格鲁吉亚诗歌中流芳百世。另一位西奈颂歌体诗人菲利普(十世纪)用一种有相应节律和押韵的结构简单的所谓高级沙伊里的诗格(4+4+4+4),创作了纪念圣母的圣歌。斯特凡·萨纳诺伊斯杰(十世纪)的圣歌以其地道的押韵而出类拔萃。

值得一提的还有九世纪或者十世纪一位不知名的作家和翻译家的圣徒行传长诗《米克尔·萨文斯基的殉难》。长诗用自由的诗歌韵律写成,充满浪漫的色彩。

格鲁吉亚颂歌诗人首先在教会文学中使用民间诗歌的韵律,从而对未来的格鲁吉亚非宗教诗歌的形成有一定影响。

信奉基督教的格鲁吉亚对宗教的兴趣促进了教会论辩文学的发展,这

种文学(七世纪最高主教基里昂和九世纪最高主教阿尔谢尼的作品)的目的起初主要是反对基督一性论。阿尔谢尼·伊卡尔托耶利(约1050—1125年)的大型文集《教义》(《教义汇编》)中就收有许多辩论性文章。

格鲁吉亚布道文学在古代已经取得一定的成就。在这方面,尤其以约翰·鲍尔涅利(十世纪)的作品更为著名,他的布道辞以《圣经》和日常生活为题材,内容充实,有劝谕性,因而被人们称为格鲁吉亚的"金口"。

十一至十二世纪一系列重要文献都代表了古代格鲁吉亚自己的历史编纂文学(列昂季伊·姆罗维利、德茹安舍尔、达维多夫的儿子苏姆巴特、阿尔谢尼·伊卡尔托耶利,以及大卫[建国者]和塔玛拉女王时期的一些不知其名的历史学家)。所有格鲁吉亚编年史家、历史学家都毫不例外地谴责公爵的专横,指责封建主的内讧和争斗,同时发展着国家统一和专权的思想。

313·

十一至十二世纪,格鲁吉亚社会制度具有了已经形成和发展的封建主义形式。国家数次成功地打退外来敌人的侵犯,并在团结国内向心力量中取得一定的进步,正在走上团结和充分政治独立的道路。在大卫(建国者)(1089—1125年在位)、格奥尔吉三世(1156—1184年在位)和塔玛拉女王(1184—1213年在位)统治时期,格鲁吉亚不仅从依附外国的地位中解放出来,而且作为一个强大的封建强国在近东各民族历史中开始发挥很大的作用。同时,一部分世袭封建贵族的分立野心被粉碎,教会被重新组织起来并且服从世俗国家政权。1122年第比利斯重新成为统一国家的政治文化中心。在格鲁吉亚人民的生活中,这是一个在物质和精神上强劲上升的时期。这个时期建造了一批宏伟的建筑物,创作了许多绘画作品、模压艺术、手工艺品等等。

可以看出,当时的格鲁吉亚在科学、社会—政治和哲学—神学思想方面达到了一个比较高的水平,在很大程度上脱离了教会教义和繁琐哲学。图书业和文学艺术有了较大的发展。除了宗教文献在不断发展之外,世俗文学特别是诗歌,也在不迟于十二世纪初的时期产生并很快地繁荣起来。

十二世纪是历史上格鲁吉亚中世纪文化的经典时期。这个时期的世俗文学反映的不是彼岸的神秘理想,而是一种世间的、真实的,同时是道德高尚的、崇高的人类意向,具有完全独特的性质,尽管它是在与邻国文学——首先是与穆斯林东方的波斯文学和多神教文学的相互紧密联系下发展的。在十一至十二世纪,古代希腊作家的作品和波斯—塔吉克斯坦和阿塞拜疆诗人的优秀作品都被译成格鲁吉亚文,其中包括菲尔多西的《王书》,温苏里的《瓦麦克和阿兹拉》,内扎米·甘贾维的长诗(至少有《莱伊拉和马季农》、《霍斯陆和希琳》、《伊斯肯达尔—纳梅》),古尔加尼的《维斯和拉明》等

等。十二世纪高度发展的格鲁吉亚民族文化的影响在内扎米和哈加尼的创作中有所反映。由于以后几个世纪受到灾难性事件（蒙古人的入侵）的影响，格鲁吉亚经典时代的许多文学遗产都毁失了。然而，哪怕根据保存下来的为数不多的古代格鲁吉亚世俗文学的文献资料，仍然可以说这种文学是包罗万象、丰富多彩的。

神奇冒险小说《阿米兰—达列贾尼阿尼》是古代格鲁吉亚世俗文学中最早的文献作品之一。小说中的某些人物形象与抗神勇士阿米拉尼的传说十分相似。故事讲述了阿米兰·达列贾尼斯泽的队伍和其他英勇豪迈的勇士所遇到的曲折奇异的漫游故事。几段单独的故事用一条总的情节线索和总的题材纽带串联起来。在各式各样离奇曲折的背景里清楚地描绘了主人公阿米兰·达列贾尼斯泽的形象。他是高傲威猛的勇士，是自己国家忠实可靠的仆人和保卫者，是反对恶势力和无耻之徒的战士，是打败狂妄巨人和可怕怪物的胜利者，是志同道合者的庇护人，是弱势群体和无依无靠者的捍卫人，是女性荣誉的保护者。故事中，勇士们的体力和道德上的完善无缺被理想化了。尽管故事是虚构的，但正确地反映了当时格鲁吉亚的社会政治和道德伦理问题。故事的语言朴素、清新，与教会文学语言有本质上的区别。该作品据说是一个叫莫谢·霍涅利的人创作的。

在十二世纪前期或者中期，萨尔基斯·特莫格维利将古尔加尼的著名长诗《维斯和拉明》（格鲁吉亚文为《维斯拉米阿尼》）从波斯文翻译过来。长诗《维斯和拉明》的情节实质上与中世纪著名长篇故事《特里斯丹和绮瑟》的情节有许多共同之处。在格鲁吉亚长诗《维斯拉米阿尼》中，生动形象地讲述了含情脉脉的爱情故事。

十二世纪时，格鲁吉亚宫廷御用历史学家撰写编年史和历史著作，法学家们论证王权神授，在隆重的宫廷接见仪式上，颂歌诗人们朗诵辞藻华丽而优美的颂扬性诗歌。

十二世纪最著名的颂歌诗人是沙夫捷利和恰赫鲁哈泽。约翰·沙夫捷利是长篇颂诗《救世主阿布杜尔》（意思是基督的仆人，显然这是作品所歌颂的主角的外号）的作者。需要讨论的是，这个人物到底是谁，是大卫（建国者），还是大卫·索斯兰（塔玛拉的丈夫）。沙夫捷利非常精妙地颂扬了自己的恩人和保护人，用激昂、庄重的风格来描写他的形象。在颂歌诗人看来，他颂歌的对象领导格鲁吉亚国家，让“异教徒”和其他不同宗教信仰的人感到恐惧，让基督教世界感到高兴的事情，是上帝早就安排好的。沙夫捷利的颂歌带有宗教教会思想的强烈意味，诗人的语言在很大程度上显得矫揉造作，古旧而又带有书卷气息。 ·314

恰赫鲁哈泽编写了一部取名为《塔玛里阿尼》的颂诗集。在颂扬塔玛拉

女王和她丈夫大卫·索斯兰的同时，作者发展了格鲁吉亚女王万古长青和她拯救基督教人类的神圣天职的思想。用颂扬风格创作的《塔玛里阿尼》在一定程度上反映了当时格鲁吉亚有关国家的思想的成熟度。用尼·亚·马尔的话来说，"在格鲁吉亚国家思想的发展过程中，《塔玛里阿尼》保留了一座有重要意义的丰碑。当然，诗歌是为赞颂女王的个性而创作的，但对个人的赞颂强烈地渗透着激昂的爱国主义的热情……它不由自主地表达了当时没有与各民间阶层等级割断联系的先进的格鲁吉亚社会的情绪"。

在《塔玛里阿尼》第六章中有一段特殊的沉思，讲述了一个不知名的诗人骑士、诗人流浪者的非常有趣、神秘莫测的环球旅行故事。他离开格鲁吉亚后，从波斯出发开始旅行。在波斯，他曾经给波斯国王诵读过诗歌。后来到过印度、中国、突厥斯坦。返程回来时，一直到达伏尔加河。他沿着伏尔加河下游，穿过哈扎尔人居住的草原（俄罗斯南部），从海路向拜占庭进发。周游列国的诗人遍历地中海诸国、埃及、阿拉伯半岛，朝觐穆斯林圣地。他发了财，结了婚，然后又决定通过美索不达米亚回国。来自巴格达的信使通报了诗人即将回国的消息。但是，到达阿塞拜疆首都巴尔达时，这位浪迹天涯的诗人不知为什么又往回走，并且不留痕迹地消失了。有一位因这个消息而万分痛苦的小说家感叹地说道："当我回忆起（所发生的）这件事，我不知道该怎么办才好。我打算跑到荒僻的大漠中去。"在原稿中，浪迹天涯的诗人被描写为诗人小说家的同事。后来再也没有关于他的其他消息。恰赫鲁哈泽诗歌中的这段沉思乃是一个没有被看出来的，而且还是十分有趣的关于十二世纪一位浪迹天涯的格鲁吉亚无名诗人的故事。恰赫鲁哈泽的诗歌语言气势宏大，有很高的造诣。恰赫鲁哈泽和沙夫捷利这两位诗人的渊博知识和多才多艺引起了人们的关注，十二世纪格鲁吉亚高质量的插图书籍事业就明显说明了这一点。恰赫鲁哈泽和沙夫捷利使用二十音节诗格创作赞美诗歌，这种诗格后来被称为恰赫鲁哈乌利，它具有丰富的暗韵脚和明韵脚。

经典时代最著名的格鲁吉亚诗作是诗人卢斯塔维里的长诗《虎皮武士》。关于卢斯塔维里的可信的生平传记资料保存下来的非常少。《虎皮武士》及其作者的主要文学史史料来源于长诗的序诗部分。绍塔·卢斯塔维里在序诗里（第三—四诗段）歌颂了塔玛拉女王和她的丈夫大卫·索斯兰，并把自己的这部作品献给女王。这首颂词是确定长诗创作时期的关键：它的创作可能不早于十二世纪八十年代末期，但也不会晚于十三世纪最初十年。在序诗里两次（第七—八诗段）提到长诗作者卢斯塔维里（准确地说是卢斯特维里），意思是"卢斯塔维领地（卢斯塔维城堡）的统治者"，或者是"来自卢斯塔维的移民"。诗人的名字绍塔在十三至十七世纪的文学

资料里得到证实。

在耶路撒冷的格鲁吉亚圣十字修道院的柱子上，至今还保留着绍塔·卢斯塔维里的签名像。绍塔的签名是为了纪念修道院的修复和装饰。在有关这个修道院的其他一些资料中，绍塔·卢斯塔维里被称作“梅丘尔奇列特-乌胡采斯”，即国家的司库。在修道院中还保存着有关追悼他亡灵的记事，注明的日期是十三世纪前半期。1960 年由格鲁吉亚学者组成的勘察队在圣十字修道院发现了卢斯塔维里肖像画原作。画像上他是一位睿智的老人，身着世俗显贵服饰，就像塔玛拉女王的国家金库的司库。



卢斯塔维里 耶路撒冷圣十字修道院的水彩壁画
十三世纪初

长诗的情节非常生动，充满紧张的戏剧情节，作者避免了史诗叙事体裁中常见的情节重复和拖沓。人到中年、名声显赫的阿拉伯王罗斯捷凡没有继承王位的儿子，只好把唯一的女儿季娜金扶上王位。季娜金漂亮聪颖，她对享有骑士和统帅荣誉的大臣阿弗坦季尔怀有爱慕之心。有一次，罗斯捷凡和阿弗坦季尔狩猎时，在小河畔遇见一个神秘的满脸忧伤的虎皮武士。他们几次想要跟他说话，都没有成功，那个人一下子不见了。怏怏不乐的国王十分扫兴。这时候季娜金要自己心爱的骑士务必找到这个神秘的外乡人。阿弗坦季尔很乐意去完成女王的这个命令。历经种种艰难曲折，他终于找到了那个叫塔里埃尔的神秘武士。武士给阿弗坦季尔讲述了自己的伤心故事：他原本是王族的后裔，是印度王帕尔萨丹的一名“阿米尔巴尔”（统帅和将军），正在苦苦地追求太阳般容貌的公主涅斯坦·德勒贾。但是命运没有青睐这个热恋者。帕尔萨丹王决定要将涅斯坦·德勒贾嫁给花剌子模国的王子，并宣布王子为自己的王位继承人，尽管他曾经认为塔里埃尔有资格成为继承人。涅斯坦·德勒贾说服自己的心上人，要他去杀死对手并夺取政权。后来，人们控告公主爱上了叛乱者，因而对她进行严厉的惩罚，把她毒打一顿后逐出印度。塔里埃尔千方百计要找到恋人，但是徒劳无功。失去寻找恋人的全部希望后，塔里埃尔离开自己的国家，离

群索居在岩穴里。阿弗坦季尔与塔里埃尔结为兄弟，他安慰、鼓励塔里埃尔，并动身去寻找涅斯坦·德勒贾。最后他终于得到线索，涅斯坦被关在一个无法攀登的卡吉季城堡里。塔里埃尔和阿弗坦季尔在另一个结拜兄弟普里顿的帮助下，攻占城堡，救出了涅斯坦，然后一同回归故里。塔里埃尔跟涅斯坦·德勒贾结婚成亲，而阿弗坦季尔也娶了季娜金。他们和睦仁爱地掌管着自己的国家和过着幸福日子的平民百姓。

尽管故事情节曲折离奇，但是《虎皮武士》是一部结构完整的诗歌作品，它将故事的两条主线（印度的和阿拉伯的）和独立的情节（普里顿王的故事、贾商云集的国家库兰沙罗等等）巧妙地结合起来。卢斯塔维里在展示人物性格和他们的内心世界方面都十分出色。主人公深刻的心理特征和对各种现象的内在实质的透彻揭示，都是卢斯塔维里的极为鲜明的创新特点。

长诗中有一系列栩栩如生、真实完美的艺术形象——男人和女人，为争取人世间正义事业的胜利而富有献身精神的无畏战士。当纯洁温顺、品德高尚的故事女主人公涅斯坦·德勒贾知道自己将要被迫成亲时，充满了猛虎般的愤怒和叛逆者的精神。她被关押在象征暴虐、凶残和人间黑暗的卡吉季城堡里，但始终坚强不屈，英勇顽强。三个贵族出身的结拜兄弟的强大力量，对正义事业胜利的坚定信念，以及为正义而进行的英勇斗争，终于赢得了彻底的胜利：卡吉季城堡被摧毁，涅斯坦·德勒贾从“蛇口”中被解救出来，正义胜利了：

> 太阳在天空中照耀，黑暗的深渊照亮了，
> 善良战胜了邪恶，善良真是无边无际。

这种正义必然战胜专横、善良必然战胜邪恶的朝气蓬勃的乐观主义思想，是长诗《虎皮武士》的基础：人应当坚持，他可以获得真正的尘世幸福。

卢斯塔维里作为一名深刻而独特的民族诗人，在广阔的空间中展开自己的长诗情节，使诗歌中的人物代表不同的民族，其中也包括虚构的民族。在序诗第九段中，他写道：“我找到了已译成格鲁吉亚文的波斯（散文形式）故事，并把它改写成诗歌。”所有想要发现《虎皮武士》情节借用痕迹的尝试都是徒劳的，因为无论是波斯文学还是其他的文学中，都没有类似的情节。也许，卢斯塔维里使用了中世纪（而且往往是比较晚期的）文学广泛流传的情节伪装手法，而这显然是为了掩饰他诗歌中对当时各种事件的明显的影射，或者可能是为了避免引起对他的社会和哲学思想的不必要的责难。无论如何，卢斯塔维里通过艺术表现手法，真实地揭示了十二世纪格鲁吉亚社会的各种复杂现状，表达了自己的宗教哲学和社会观点。

316·

《虎皮武士》是一部对女性表示爱戴和敬重的激动人心的诗歌。早在1910年，尼·亚·马尔就指出，“对女性的崇拜和理想化的敬重，是塔玛拉时代精心培育的格鲁吉亚社会的产物”。在序诗中，卢斯塔维里确定了爱情的实质并建立了爱情的复杂准则。诗人区分了爱情的三种基本形式。第一种爱情是宗教性的爱情，“是高等方式的(概念的)产物”。他承认这是爱的最重要、最珍贵的形式。但是“即使有丰富阅历的人也不能认识这种爱”。卢斯塔维里明确地与这种爱划清界限，他主张第二种爱——崇高的世俗的爱。他说，他本人只赞扬世俗的、人类的(“肉体的”)感情。“用一颗纯洁的心灵去获得非凡的完美”。诗人在劝说读者时，坚决否定了第三种爱，即感情粗鲁、鄙俗、类似放荡的爱。诗人颂扬的爱，不是抽象的、空洞的精神上的情欲，而是一种深厚的人类感情，诗人认为，有这种感情的人只能是诚实的、英勇的、精神强健的武士：

> 真正值得钟爱的人，应该比星辰日月更美丽，
> 他最体面的是勇敢豪迈、口才出众和强壮有力，
> 他富有，心胸开阔，永远热情洋溢……
> 那些生来缺少勇气的人，不值一提。

卢斯塔维里用自己的诗歌论证了序诗中提出的爱情理论：诗人描绘的正是世俗的，然而是武士式的、崇高并使人变得高尚的爱情。

从《虎皮武士》来看，爱情能更好地激发起隐藏在人性中的一切美好东西，激励人们忘我地投身于英勇的事业。卢斯塔维里式的爱情，对于男人和女人都是一种艰难的考验，男子只有用英雄般的激情和勇敢才能赢得意中人的芳心；只有用武士般的献身精神、对祖国忘我的忠诚、尽善尽美地完成社会职责，才配获得心上人的信任。

特别需要指出的是，卢斯塔维里认为爱情是家庭和婚姻的基础。诗人歌颂情感的自由，严厉谴责选择配偶时的勉强和暴力行为。涅斯坦·德勒贾的悲惨遭遇是与帕尔萨丹王决定将她嫁给不认识的异邦人有关的。当然，帕尔萨丹也觉察到涅斯坦和塔里埃尔彼此爱慕，但是，他认为应当由父亲本人来决定女儿的命运，女儿的幸福要为巩固他自己的政治实力作出牺牲。

粗暴地破坏最隐秘的感情引起涅斯坦和塔里埃尔的强烈反抗，迫使他们勇敢地起来保护自己做人的权利，保护爱情。在这片土地上一再发生流血事件，涅斯坦也正在成为它们的牺牲品。卢斯塔维里指出，帕尔萨丹的做法多么不明智，不公正，他自己也因此受到惩罚。阿拉伯王罗斯捷凡跟

他截然相反，当知道季娜金和阿弗坦季尔彼此相爱后，就迎接他们，为他们结婚而祝福。卢斯塔维里要歌颂的正是他那个时代认为“闻所未闻的事”。

卢斯塔维里对爱情的理解同他在序诗中叙述过的诗歌理论有联系。诗人把诗歌看作是“智慧的分支”，并赋予它神圣的性质，但诗人也强调它尘世的、世俗的，能提供知识的，甚至是实用的意义。他说：“诗歌的神圣内容，应当要虔诚地去聆听，诗歌对听众是大有教益的。（不过）那个在这里（在此一生中，在此尘世上）感到满足的人，应当值得尊敬。”

卢斯塔维里的长诗中清楚地反映了敬重女性的思想。格鲁吉亚的社会政治状况有助于发展这种思想。早在《舒莎尼克的殉难》（五世纪）和《尼娜传记》（八至九世纪）中已经提到，在上帝面前男女是一个整体，是平等的。十世纪格鲁吉亚著名作家格奥尔吉·麦尔丘列创造了一系列引人注目的女性形象。在国家的政治和文化生活中，女性常常起着杰出的作用。根据国内一些宗教传说，格鲁吉亚被认为是圣母的封地，格鲁吉亚人信仰基督教 317· 要归功于一位女性圣母尼娜。十二世纪的教会作家，卢斯塔维里的同时代人尼古拉·古拉别里斯泽撰写过保护和称赞女性荣誉和女性优点的论文。最后，不应当忘记的是，卢斯塔维里本人就是塔玛拉女王统治下的格鲁吉亚国家体制繁荣时期的见证人。所有这些都表现在他热情洋溢地歌颂女性荣誉、歌颂女性自由爱情的诗歌中，表现在他创作的永垂不朽的艺术形象涅斯坦·德勒贾（涅斯坦的原型是塔玛拉）的身上。在长诗情节中，季娜金不是主角，但是她的纯洁和外貌同卢斯塔维里理想中的女性基本概念是一致的。涅斯坦·德勒贾和季娜金不只是女性爱情纯洁的化身：这是严整的人的天性。被囚禁在无法攀登的卡吉季城堡的涅斯坦沉着镇定，精神焕发，头脑冷静。在异常艰难的情况下，这个体质文弱，但精神上勇敢顽强的姑娘说出了充满深邃智慧的话语：

哪个哲人会在死前自己离别这个世界？
在迷茫中需要理智，需要有理智的明确的主意。

涅斯坦·德勒贾似乎陷入了彻底的绝境中，但她没有绝望，而是冷静地考虑着自己的处境。她首先担忧的是故土印度和无可告慰的亲人们的命运。她给塔里埃尔的信非常明确地、富有诗意地表露了一个女性的伟大爱情，表达了理智对情欲的胜利，是准备为崇高目的、为保卫祖国免遭敌人侵犯去建立功勋或捐躯的人所发出的鼓舞人心的自白。

尤其应当指出的是，无论对于《虎皮武士》来说，还是对于十二世纪格鲁吉亚的社会生活来说，其基本思想是景仰女性和女性代表人物登基的可能

性。像(长诗中的)阿拉伯王罗斯捷凡一样(诗歌中的),格鲁吉亚国王格奥尔吉三世(1156—1184年在位)也没有继承王位的儿子,由此出现了王朝危机。然而,格奥尔吉三世找到了独特的解决办法:他在世时,像罗斯捷凡一样,让他的女儿塔玛拉登基。这种做法引起一部分有势力的贵族的公开不满,于是发生了朝廷内讧。年轻的女王在父亲去世后,处境十分困难。围绕塔玛拉执政的尖锐斗争一直没有平息过。在自己的长诗中,卢斯塔维里坚决维护了女性执政的合法性和合理性,这里的女性隐喻的正是塔玛拉。有一句著名的格言这样说道:"狮子幼崽不论是雌的,是雄的,彼此都是平等的。"(这句格言引起十七世纪格鲁吉亚作家和历史学家帕尔萨丹·戈尔基贾尼泽的注意)——诗人证明了类似行为的合法性。在强调罗斯捷凡王做法的合理性时,卢斯塔维里谴责了印度王的做法——此人反对自己聪明的女儿有爱的权利和登基的权利,结果造成了长诗主人公的悲惨命运。

不能不同意《虎皮武士》德文本译者古佩尔特的观点:卢斯塔维里的长诗的外部形式类似于在西欧形成的骑士小说。在强调卢斯塔维里的独创性时,鲍乌拉写道:"如果把《虎皮武士》与同一世纪东方和西方富有诗意的小说相比较,我们可以发现许多相同之处",但是格鲁吉亚诗人"在走自己的道路"。翻译卢斯塔维里长诗的第一部俄文全本的译者康·德·巴尔蒙特写道:"可以说,所有欧洲诗歌都不能同格鲁吉亚诗人无与伦比的长诗相比较,除了中世纪关于爱情和死亡的优秀故事——我说的是法国布列塔尼人的小说《特里斯丹和绮瑟》,它与同时期卢斯塔维里的好听故事比较接近。"

有些学者认为,卢斯塔维里的长诗中的友情主题超过爱情主题。我们不赞同这种意见,但是我们也认为在《虎皮武士》中友情具有极重要的作用。用诗人的话来说,"谁不给自己找朋友,谁就是与自己为敌"。在卢斯塔维里的作品中,如胶似漆的牢固友谊不是发生在两个勇士(像一般中世纪作品中那样),而是发生在三个勇士(就像格鲁吉亚民间创作中那样)之间。卢斯塔维里的主人公们的友谊有一种格鲁吉亚特有的拜盟结义的模式。塔里埃尔和阿弗坦季尔发誓友谊天长地久,并结拜为兄弟。为了帮助陷入困境的朋友,阿弗坦季尔离乡背井,告别情人,历尽千辛万苦才完成结拜兄弟的约言。季娜金,这位阿弗坦季尔的品德高尚的保护人,毫不动摇地同意为他而放弃个人幸福。季娜金失去了内的宁静,担心爱人的种种危险,她像值得钟爱的心上人一样,准备为友谊作出任何牺牲。

卢斯塔维里笔下的金盟结拜同爱情从来就不是矛盾的,相反,结拜与爱情有着分不开的密切联系。《虎皮武士》中的三个主人公的金盟结拜象征着代表不同民族的三个骑士的友谊。阿拉伯人阿弗坦季尔,印度人塔里埃尔和穆尔加赞扎尔人普里顿,他们不仅成为知心的结拜兄弟,而且把各民 ·318

族的友谊紧密地团结起来。相同的崇高企望激励着诗歌中的主人公，一致的决心、一致的目标把他们团结了起来。正因为如此，他们憧憬战胜邪恶，战胜非正义和专横。结拜兄弟带着荣誉回到自己的国家，进一步加深了彼此间的联系，继续相互帮助，同时也保证了自己国家的安宁和人民生活繁荣。

《虎皮武士》讲述的不同性别的代表人物（塔里埃尔和阿斯玛特）之间的友谊也颇令人感动。

应当特别注意《虎皮武士》的结局。长诗的主人公们打败了外来的敌人，在自己统治的地域内建立起内部秩序，进而消灭了一切暴虐欺压和无法无天的现象。在塔里埃尔、阿弗坦季尔和普里顿的国家里俨然实现了自由和正义的理想。诗人描绘了一幅社会自由和人们幸福的乌托邦景象。内扎米·甘贾维在长诗《伊斯肯达尔—纳梅》中也描绘过类似的乌托邦空想景象。

卢斯塔维里的整部长诗都渗透着爱国主义的思想。作者以高超的写作技巧在《虎皮武士》中描述了塔里埃尔为恢复印度的主权而进行的反对背信弃义的拉马兹王的军事行动。在帕尔萨丹王与大臣塔里埃尔发生冲突的动荡岁月里，印度人民充满了强烈的爱国主义热情。塔里埃尔作为帕尔萨丹一手栽培的印度王继承人，大胆地提醒帕尔萨丹他已经忘记了君王的诺言，忽略了国家的利益。为了捍卫被践踏的权利和祖国的尊严，塔里埃尔宣布起义并要求印度人民帮助。这些事情他后来都对阿弗坦季尔说过。

卢斯塔维里的政治思想是建立一个以刚毅、开明、人道的君主为首的独立统一的强大国家。诗人谴责了封建主的内讧和附庸国皇帝的分裂企图，主张由全国贤明男子会议以某种方式所限制的完整的中央集权。诗人反对一切专制制度和暴政，同时也美化宗主国和附庸国的关系。卢斯塔维里笔下的主人公塔里埃尔和阿弗坦季尔，都是文雅、英勇的武士，他们至死忠贞于爱情，忠于保卫祖国、保卫君主制度下的庇护人—君王的天职。作为社会人物，他们彼此很相像。同时，他们也具有个人特征：塔里埃尔聪明、善良，重感情并富有激情，阿弗坦季尔头脑灵活，机智敏捷，精明强干。

《虎皮武士》是一部充满乐观精神的作品。长诗的主人公们热爱生活，但是他们对生活的热爱是与争取正义的斗争紧密联系的。在这种斗争中他们不怕牺牲。卢斯塔维里宣布道：

宁可死去，光荣地死去，
亦要胜于可耻岁月的屈辱。

生活中重要的是对善良的企盼，是希望保持好的名声。诗人把光明正大、直率坦诚、大胆无畏、英勇豪迈与背信弃义、叛变失节作了对比。

诗人尤其痛恨的是隐藏在关心和友谊假象下的那些心怀叵测、诡计多端的内部敌人。卢斯塔维里抨击了那些违反诺言、背叛祖国和朋友，用满口大话逞强来掩盖自己无能和不尽职的人。卢斯塔维里笔下的武士，在跟敌人的斗争中表现得无畏坚毅和毫不留情，同时又是乐善好施和胸襟宽阔的榜样，他们是穷苦人和被压迫者的保护人和保卫者。

卢斯塔维里主要描写了格鲁吉亚封建社会里两种社会阶层——从军的武士阶层和从事买卖的商人阶层的生活和习俗。诗人对后者明显持否定态度。在描写商人控制的古兰沙罗国的情节里，处于前列的是国王的密友和谋士乌先这个人物，他是一个在商业活动中精明强干的人，也是一个令人讨厌和不诚实的人。乌先的畸形身体似乎反映出他的卑鄙动机。诗人正是以蔑视的语言来刻画他的：

> 瞧一瞧，喝醉酒的商人头脑多么灵活，动作多么灵巧，
> 会拍马屁，又是骗子。

乌先的妻子法季玛在古兰沙罗注定要扮演一个非常重要的角色。卢斯塔维里对这个人物极为宽容大度。但同时，在对她的描述中透露出轻微的讽刺。卢斯塔维里把五光十色的商贾生活景象与理想化的武士阶层生活进行了对比。

许多著名的中世纪专家指出了卢斯塔维里在他同时代的西欧骑士小说和东方长诗作者中间的创作特色，同时强调了卢斯塔维里的自由思想。用希什马廖夫的话来说，“与西欧中世纪最有名望的诗人相反，绍塔·卢斯塔维里没有任何信仰的和宗教的学说”。卢斯塔维里非常了解《圣经》文学，了解狄奥尼修斯·阿雷奥帕吉特[①]的作品。卢斯塔维里曾经在自己的一首四行诗里提到过这个人。卢斯塔维里的创作受到这位“阿雷奥帕吉特”的基督学影响，这是无可争辩的。不过，事实上长诗《虎皮武士》是一部反对教条主义和教权主义的作品，教会和教权主义分子非常憎恨这部作品，他们有意歪曲诗歌原文来诋毁作者的名声，想方设法销毁手稿抄本和印刷出版物。



卢斯塔维里关注的中心是对人的爱，这个人具有自己情感、体验、激情

① 亦译为“丢尼修（大法官）”。——译注

和意图的全部总和与直率天真。与中世纪教会的禁欲主义道德相反，卢斯塔维里宣扬人的个性自由、思想和整个精神生活的自由。卢斯塔维里的人道主义也表现为对爱情的提倡和人类兄弟情谊的思想，表现为对祖国的忘我热爱以及对祖国所有敌人的无比仇恨。

长诗用优美、灵活、音节铿锵的诗体写成，这种诗体叫"沙伊里"。卢斯塔维里是格鲁吉亚诗歌创作中这种格律的倡导者和无与伦比的大师。"沙伊里"即十六音节诗，诗人使用"沙伊里"的两种形式：即高级形式(4＋4＋4＋4)和低级形式(5＋3＋5＋3)。长诗中使用高级形式，主要是为了加强故事发展的变化，而低级形式使用在主题发展比较平稳的时候(例如在进行描写时)。卢斯塔维里采用不同的诗格，可能是为了避免中世纪许多作品中出现的某种单调乏味。沙伊里诗的变体取决于诗韵体系。低级沙伊里的韵脚是三个音节的(即扬抑抑格)，高级沙伊里的韵脚是两个音节的。沙伊里诗的诗段是四行诗(卡列恩[①])，一定要根据固定的程式来押韵，即"a—a—a—a"。卢斯塔维里诗歌的诗段，一般来说，是多种多样的，音节响亮，富有独创性。长诗的诗句音乐感强烈，能歌唱。卢斯塔维里的辅音重复和元音重复是很难翻译的，同时也体现了诗人在作诗方面有很高超的造诣。

卢斯塔维里诗歌语言的最大特点是隐喻和警句。他的诗歌中有大量结构复杂、内容广泛的隐喻。他的许多含义深刻、精巧的警句，绝对不是说教性的劝谕或者普通的训言，它们已经成为大众的至理名言。诗歌中的警句、抒情序言、书札、简洁而又准确的描写，非但没有破坏紧张复杂的故事情节，还有机地变成了富有诗意的叙述，使故事变得更加生动。卢斯塔维里不承认古代格鲁吉亚教会文学的古雅的书面语准则，他的诗歌语言通俗易懂，文笔优美，富有表现力。诗人使标准语大为接近于口语，从而最大限度地帮助巩固了全民族的格鲁吉亚语的地位。长诗的语言词汇极为丰富且变化多样，可以认为，卢斯塔维里是格鲁吉亚至今仍在使用的新的标准语的奠基者。

卢斯塔维里汲取了古代格鲁吉亚书面文化的全部财富，同时遵循民间文学的优秀传统，把格鲁吉亚诗歌发展并提高到一个空前的高度。反映在长诗《虎皮武士》中的思想非常独特，是大众的和民族的。卢斯塔维里是格鲁吉亚人民优秀思想和良好夙愿的歌颂者。卢斯塔维里的思想财富具有全人类意义。卢斯塔维里的长诗已经被译成世界许多民族的语言。

---

① 一种四行诗，末句总结全诗含义。——译注

# 第四章　阿塞拜疆文学

## 1. 十二世纪初期之前的文学

据资料证明，公元前九世纪在阿塞拜疆大地上就有了国家机构。

公元前七世纪建立了众所周知的历史强国米太国。这个强大的国家善于防御亚述人的袭击。薛西斯（前七世纪）在位期间是米太国的鼎盛时期。当时米太统治的疆域西至加利斯河（即克孜勒河），北至高加索山脉，东至中亚大草原，南至波斯湾。米太首都是埃克巴塔纳城（哈马丹市附近），据希罗多德说，城市由许多皇宫点缀，一排排城堡围墙保护着每户人家。从前六世纪起，米太成为重新崛起的阿契美尼德王朝的组成部分。一个叫安底帕提安的国家曾经隶属于米太。在马其顿王亚历山大时代，希腊人称安底帕提安国为米太·阿特罗帕特内（或称“多山的米太”）。稍后，这个国家又被叫做阿特罗帕特坎、阿杰尔巴伊甘和阿塞拜疆。如同阿契美尼德王朝的其他地方一样，在米太土地上，国家实力衰弱后，它的文化依然沿着整个伊朗的轨道发展。根据古波斯一则铭文的记载，波斯人认为，他们跟米太人有着共同的语言。 ·320

现代语言学家得出这样的结论：米太人的语言和波斯人的语言实际上彼此有区别，但又非常接近（米·米·季亚科诺夫）。在米太流传的是阿维斯陀文字，后来是一种所谓的古伊朗文字，再后来（前三世纪初起）被巴列维字母所替代。在阿塞拜疆人接受伊斯兰教后（七世纪末），巴列维字母同样被阿拉伯字母所排挤。

有关很久以前米太人高度文明的一些资料，通过古希腊作家的作品流传到了今天。这种文明的某些片段还保留在民间创作中。譬如，希罗多德讲述过一个米太牧羊人的故事。这个牧羊人救了皇族出身的婴孩，因为预兆凶吉的梦预言婴孩长大以后会使朝廷没落，所以他被祖父下令处死。这个婴孩就是后来成为伊朗阿契美尼德王朝奠基人的居鲁士。克特西亚斯也写过这样的故事。

霍列斯·米季连斯基（前四世纪）是马其顿王亚历山大的同时代人，他讲述过米太王基斯塔斯普的兄弟扎里阿德尔和奥马尔特的女儿奥达季达的故事。奥马尔特当时统治着从黑海水闸上游一直到顿河（亚克萨尔特—锡尔河）的地域。奥达季达梦见扎里阿德尔，就爱上了他。她也出现在扎里阿德尔的梦境中，他的内心也燃烧起对美丽姑娘的激情。从此，他们相互思念。扎里阿德尔派人到奥马尔特那里去说亲，但奥马尔特不想把自己的

独生女儿嫁给外国人。过了一段时间，奥马尔特安排了一次盛宴，他要自己的女儿参加并关照她在前来参加宴会的宾客中挑选一个未婚夫，而此前他会在这个人的金樽中斟上酒。姑娘一边哭，一边表示拒绝。她要让扎里阿德尔知道，父亲要她嫁给另外一个人。于是年轻人装扮成西徐亚人，深夜来到皇宫，把奥达季达偷偷地带走。

霍列斯·米季连斯基的这个故事类似于传统的浪漫故事"达斯坦"。有意思的是，无论是细节（通过梦境求爱的情节、抢走姑娘等等），还是单独的情节部分，都保留在后来的"达斯坦"和民间故事中，同样也保留在阿塞拜疆和伊朗人的中世纪文学中。这个情节也编进了菲尔多西的《王书》。

全伊朗的文化和文学古文献是查拉图士特拉（琐罗亚斯德）的《阿维斯陀》（《波斯古经》，公元前六世纪），它也反映了古代阿塞拜疆人的宗教、哲学、社会生活观点和神话体系。

这部古代文献中的许多神话形象都流传至今。例如，据科罗格雷的考证，在阿塞拜疆的神话和达斯坦史诗以及文学作品中都流传着妖魔鬼怪"迪夫"（希腊和伊朗称"台夫"，波斯古经称"达伊约瓦"）力大无比，擅长变身，转眼间就能飞越万水千山，能把皇宫搬走等等内容。

在传说故事和达斯坦中，用科罗格雷的话来说，另一个常见的不乏魔法的形象是救难仙女"佩利"（或"贝利"，波斯古经中称"帕伊丽卡"）。这是一个留着长发、身材匀称、皮肤洁白、长着翅膀和令人痴迷的美丽女性。传说故事和达斯坦中的男性"佩利"类似仙女国中的皇帝。他一般不管公务。显然，按照民间故事的传统，无论是迪夫还是救难仙女，都住在与高加索山地相毗邻的传说中的卡弗（库赫-伊-卡弗）大山里，或者住在伊列姆（巴格-伊-伊列姆）花园里。这种说法被认为是后波斯古经文化的积淀。伊列姆是从波斯古经移植到民间口头创作和文学作品里去的。救难仙女具有女性的一切特征，她对待情人、对待婚姻跟世俗的漂亮女人一样。救难仙女有许多豪华的宫殿和忠实的仆人，因此，这个幻想人物的生活方式具有现实基础，很像封建显贵的生活。

就在那座神奇的大山里，住着一只神奇的大鸟西穆尔格，大鸟西穆尔格也是从波斯古经移植到民间创作中去的。大鸟救过一个陷入困境的英雄，带他去了遥远的地方，帮助他与心上人团圆。

最后要介绍的是阿日达哈（亦称阿日达尔哈，波斯古经中称阿日-达哈卡），这是一种可怕的，能从口里喷吐火焰的巨大蛇形怪物。阿日达哈是与人敌对的势力的化身，但有时候它也可能站在正面人物一边，因做善事而受到赞扬。

在神奇幻想故事和称为"达斯坦"的这类故事的文学加工作品中，这些

形象或者是善良(西穆尔格,有时是救难仙女),或者是邪恶(迪夫,阿日达哈)的化身,它们有时是主人公的帮手,有时是主人公的敌人。 ·321

在文学中,用前伊斯兰教时期的巴列维语方言和地方性语言(如阿泽里语)创作的长诗和故事被称为"达斯坦"。其中许多片断一直流传到今天,或者经过了九至十一世纪的法尔斯语改编(例如内扎米的《五卷诗》中的某些"达斯坦"等等)。

正如科罗格雷所断言,"达斯坦"是在阿塞拜疆和伊朗这块土地上(包括伊朗本土、中亚、阿富汗)形成的。因此,"达斯坦"这种文学体裁对阿塞拜疆本地人来说并不是什么外来的东西。四至十三世纪,随着突厥部落来到阿塞拜疆和中亚地区,虽然居民中的民族成分发生了变化,但是文化和经济上跟伊朗的密切联系仍在延续。"达斯坦"一直到十九世纪都是阿塞拜疆口头文学和书面文学中的一种主要文学体裁。

公元前四世纪至前三世纪,在米太国北部一个叫阿兰的地方(后称阿尔巴尼亚[①],亚美尼亚历史学家称阿格万)形成了部落联盟,这个叫阿尔巴尼亚的国家后来多次遭到罗马进犯。在格涅伊·波姆佩伊的指挥下,阿尔巴尼亚国王奥里斯最后坚决地回击了罗马军队的进攻。罗马帝国对高加索的野心,一方面团结了阿尔巴尼亚人、亚美尼亚人、伊比利亚人(格鲁吉亚人)共同对敌的斗争力量,另一方面有助于古希腊罗马文明因素的渗透,包括对阿尔巴尼亚国疆域的渗透。

三世纪初期,阿塞拜疆成为伊朗萨珊王朝的一员。国内开始发展封建生产关系,生产力不断提高,涌现了马拉加、巴尔达、舍基、舍马哈、希尔凡、沙巴兰、巴伊拉坎、纳希切万等一批城市。

但是,伊朗萨珊王朝对被它征服的外高加索民族的严酷态度导致了各民族对外来的压迫的不断反抗。

451年,阿尔巴尼亚人、亚美尼亚人和格鲁吉亚人爆发了联合起义。

488—529年在伊朗发生了反对封建主的大规模农民运动,运动波及阿塞拜疆。这次农民运动由玛兹达克(死于529年)领导。玛兹达克是作为一种宗教—哲学学说的玛兹达克主义(其中包括琐罗亚斯德教和诺斯替教派的前伊斯兰教时期观点)的奠基人。按照玛兹达克的教义来看,自古以来,善良、自由、理智与黑暗之间就有斗争,最后总是光明赢得胜利。但是,只有当"恶人"被根除掉时,才会出现这样的结果。玛兹达克主义的社会纲领规定,人人平等、土地和其他财产共有、需求平等,这反映了农民大众的

---

① 此处指高加索阿尔巴尼亚人。——译注

夙愿，并且反映了他们对于正在形成之中的封建贵族对公社农民已经开始的奴役的反对。

显然，尽管在四世纪末，基督教在阿尔巴尼亚——主要在封建贵族中间传播开来，但是仍有为数不少的一部分老百姓还在继续信奉拜火教和古老的多神教。也就在这个国家里，创造了由五十二个字母组成的自己的字母表，一些原创的和翻译的宗教著作多半用这种文字写成。据《阿格凡史》的作者莫伊谢伊·卡兰卡图伊斯基考证，当时在阿尔巴尼亚就已经有了一些古希腊罗马作家的著名作品，例如《伊利亚特》和《埃涅阿斯纪》。

亚美尼亚历史学家的著作具有相当大的价值，这些著作包含阿塞拜疆人民文化发展的重要信息和资料。其中有亚美尼亚历史学家保存的诗人达弗达克为纪念阿尔巴尼亚的加尔达曼省执政者、统帅贾凡希尔（七世纪）英勇牺牲而创作的哀诗。

由于阿拉伯人和接踵而来的伊斯兰化的民族的侵犯，阿塞拜疆社会和文化的发展在七世纪受到明显的阻碍。

七世纪下半叶，阿塞拜疆被彻底征服，并成为再度形成的阿拉伯封建神权制国家哈里发帝国的一个行省。在这种情况下，始于萨珊王朝的社会经济和政治制度的封建化进程仍在继续。现在农民除了遭受残酷的封建剥削，还要遭受哈里发地方官员的掠夺和暴虐。农民群众屡次揭竿而起就是对这一切的回答，其中最大的一次是816年在阿塞拜疆手艺人巴贝克（死于837年）领导下的起义。这次起义的思想基础是与玛兹达克主义有联系的胡拉米派的教义。胡拉米派在否定伊斯兰教所有教义和宗教仪式的同时，承认善与恶（上帝与魔鬼）这两种基本因素的斗争。胡拉米派宣称国家机构、赋税、国家财产和私人财产都是魔鬼的创造物。他们的社会纲领是要求土地共同所有。这次运动延续了二十多年，团结了伊朗、亚美尼亚、格鲁吉亚某些地区的群众，并且反映在后来被历史学家（阿特-塔巴里、伊本·阿里-阿西尔）采用的一些民间口头传说中。



阿拉伯占领阿塞拜疆使得阿塞拜疆加入到遍及整个穆斯林东方的阿拉伯文化的大环境中。在近二百年的过程中，阿拉伯语是学术界使用的正式语言，也是国务活动所使用的正式语言。只有民间创作还在用地方语言和方言（阿塞拜疆语、塔利什语等）继续发展。精神文化方面发生了根本性的变化。伊斯兰教思想当时已深入到科学、文化、文学的所有方面，深入到人民的日常生活，同时也取代了过去的观念和道德标准。在这种情况下，崭新的文学形式建立起来了。

阿塞拜疆出现了各种哲学流派。设有阿拉伯地方官的马拉加成为最大的科学和神学中心。在这里的著名哲学家谢赫·马金达贾·阿德-吉

里手下学习的有法赫拉金·奥马尔·拉齐以及在整个近东颇有名气的哲学家希哈巴金·阿斯-苏拉瓦迪。希哈巴金·阿斯-苏拉瓦迪是四十九部著作和论文的作者，他在自己的著作中总结和发展了东西方许多学者的哲学思想。

从八世纪中叶开始，阿拉伯诗歌成就在阿塞拜疆得到了广泛的传播，其诗歌的主要体裁和形式(嘎扎勒、喀西达和一种名为“阿鲁德”的阿拉伯诗律)，有关诗歌和诗体的学术论文和著作，都广为流行。在阿塞拜疆用阿拉伯文创作了关于天文学、神学、哲学等方面的著作。根据伊·尤·克拉奇科夫斯基的可靠意见，“阿拉伯文学，就像一般阿拉伯文化一样，它的发展不仅要归功于阿拉伯人，而且要归功于其他许多民族的代表人物”。其中功不可没的是阿塞拜疆人民，因为从他们中间涌现了一批著名学者、语文学家和诗人。

用阿拉伯语创作自己作品的阿塞拜疆诗人采用了阿拉伯诗歌的形式和体裁。但他们的创作是同阿塞拜疆文化密切联系的。

阿拉伯哲学家伊本·库泰巴在自己著名的著作《诗歌和诗人集》中引用原著时断言，在麦地那的“马瓦利”诗人中，有许多人出生在阿塞拜疆，他还提到伊斯马伊尔·伊本·亚萨尔、他兄弟莫萨·沙哈瓦特、阿布-利-阿巴斯·阿里-阿姆的名字(在当时信奉伊斯兰教的非阿拉伯人，以及居住在阿拉伯人中间并自愿站在新宗教一边的人都称为“马瓦利”)。

莫萨·沙哈瓦特是倭马亚王朝时代的一位著名诗人，他于七世纪八十年代开始从事创作活动。他用几乎所有传统诗歌体裁创作作品，创作最多的是讽刺诗(“希贾”)和颂诗(“马德赫”)，他也经常创作训诲作品。应该指出的是，他的讽刺诗带有社会特征。他批评手脚不干净的卡迪(穆斯林宗教法官)、专横的统治者，他尖刻地嘲笑当权人物的傲慢愚蠢、妄自尊大、假仁假义。莫萨·沙哈瓦特不加入任何政治派别，不参与政治斗争。在他的讽刺性诗歌中，人们能找到诗人所表达的对无法纪的世界的愤怒与憎恨。莫萨·沙哈瓦特的诗歌以其高超的艺术手法而与众不同。诗人通晓阿拉伯语和诗歌形式的所有精细之处。

伊斯马伊尔·伊本·亚萨尔生活在七至八世纪，这位天才诗人的创作特点是具有政治倾向和明快的形式。他创作了抒情的嘎扎勒爱情诗、鼓舞人心的赞颂诗和悲伤的哀歌。跟莫萨·沙哈瓦特不同，他始终不渝地反对阿拉伯人的霸权地位。他以自己的作品捍卫了被阿拉伯人征服的各族人民的利益。

在用阿拉伯文字创作的阿塞拜疆诗人中，阿布-利-阿巴斯·阿里-阿姆占有十分重要的地位。他跟自己的同胞不同，一直站在倭马亚王朝一边，

甚至在王朝没落后，他仍然以恭敬的态度来评论它们。阿布-利-阿巴斯流传至今的大量诗歌遗产都是一些不太重要的作品。

十一世纪在中亚出现了一个强大的封建主国家塞尔柱王朝，几乎所有穆斯林东方国家都在它的统治之下。

十一世纪四十年代，塞尔柱王朝在吐格利尔拜格的率领下，击溃了阿拉伯军队，占领了霍拉桑、哈马丹、大不里士和巴格达，从而使巴格达哈里发臣服。在梅利克-沙赫执政年代(1072—1092)，塞尔柱帝国控制了从撒马尔罕到安条克的广大地区。这大大加速了阿拉伯哈里发帝国的崩溃，其结果是一些阿拉伯哈里发附庸国成为了独立的国家。

这个时期，文化、科学和文学发展迅速，在哲学、历史学、天文学、地理学、医学、神学等方面创作了大量皇皇巨著。东方穆斯林国家在许多文化323·中心开办了高等学校(伊斯兰教的宗教学校)并编写了百科全书。阿塞拜疆学者、评论家、思想家、诗人阿布·扎卡里亚·亚希阿·伊本·阿里·哈季勃·塔勃里齐(1030—1109)就是在这样的环境下生活并进行创作的。

哈季勃·塔勃里齐生在大不里士。他在这里认真学习了阿拉伯语、历史、语文学和哲学。他年轻的时候就走遍了阿拉伯各国，遇见过科学界和诗歌界的名人，跟著名的阿拉伯哲学家、诗人艾布·阿拉-麦阿里(973—1057)结交，并受到他的影响。哈季勃·塔勃里齐的世界观和创作是在进步的东方文学传统的有益影响下形成的。

1067年，著名的尼扎米叶宗教学校在巴格达建立，这个学校对发展整个近东的科学文化起过巨大的作用。哈季勃·塔勃里齐曾接受塞尔柱王朝的重臣尼扎姆·阿尔-穆尔克的邀请，到这所学校主管尼扎米叶最大的图书馆和文学教研室工作。

他在宗教学校教授了近四十年，培养了数十名学者。哈季勃·塔勃里齐留下了丰富的遗产。他撰写了近二十部科学和文学著作。其中有《诠释〈燧火〉》(1083)、《诠释〈阿里·哈马萨〉》(1082—1088)、《诠释阿拉伯诗人艾布·泰马姆抒情诗集》等等。

哈季勃·塔勃里齐是一位著名的诠释家，由于自己的渊博知识、修养和才能，他创办了一所自己的文学研究学校。哈季勃要求学者有深厚的全面的学识，要理解每部作品的独特性和特点。因此他深信“评论诗歌比创作诗歌更困难”。哈季勃本人的美学原则具有重要意义。他认为，诗歌是年鉴，记录着民族的传记。

哈季勃·塔勃里齐同时也十分注意诗人的风格，他认为风格是揭示诗歌作品内容的一个重要因素。这位研究者把自己对诗歌的分析同历史学、哲学、民俗学、神学、语言学密切联系起来。他要求作品写得简明扼要，避

免复杂繁琐。"好的注释言简意赅，让人感到满足，而不是冗长累赘，味同嚼蜡"。应当指出，哈季勃·塔勃里齐的文学批评观点，不仅在十一世纪末，而且在以后若干世纪里都起着相当重要的作用。在这位学者的诠释工作中，他对阿拉伯大诗人、大哲学家麦阿里的抒情诗集《燧火》的分析评论尤其引人注目。哈季勃·塔勃里齐展示了一个栩栩如生、英明而有天才的诗人哲学家的形象。这个人不接受"彼岸世界"的教条，否认地狱和天堂，愤怒抨击社会的不公平。

哈季勃·塔勃里齐对著名阿拉伯诗人艾布·泰马姆的抒情诗歌的诠释，也以其高超的学术理论水平而与众不同。这一诠释至今仍保留着自己的历史和哲学意义。哈季勃·塔勃里齐尤其注意内容和艺术形式的相互关系。以他的观点来看，高超的艺术技巧是为表现诗歌目的服务的。这是诗人的美学信念，也是他对艺术和诗歌的要求。

与伊朗和其他邻国相比较，阿拉伯在阿塞拜疆，特别在阿尔巴尼亚的势力并不很强大，在国内依旧存在大量的地方诸侯。根据九世纪末十世纪初在外高加索地区游历的阿拉伯地理学家的记述，当时的阿塞拜疆地区还在广泛使用阿兰语(即阿尔巴尼亚语)。

早在十世纪，用波斯文创作的文学已经繁荣起来。波斯文在阿拉伯哈里发衰落后成为穆斯林世界——包括阿塞拜疆在内的广大地域中的标准语言。宫廷文学正在这些地方发展着。

十一世纪宫廷文学最著名的代表人物是卡特兰·塔勃里齐(1010年之后—1090年之前)。有关诗人的传记资料几乎没有保留下来。众所周知，他出生在大不里士附近的沙季阿巴德。根据他的作品判断，在1029—1038年间，他作为甘贾地方的诗人和颂辞作家，曾在执政者沙达金·阿布-利-哈桑·阿利·拉什卡里的宫廷里供职。当然，卡特兰有时候也去纳希切万的阿布·杜拉弗·达伊拉尼宫廷里干一阵子。后来他回到自己的故乡大不里士，在执政者阿布·曼苏尔·瓦赫苏丹·伊本·穆哈马德(1029—1060年在位)和其儿子马姆兰·伊本·瓦赫苏丹那儿供职。卡特兰为他们创作了大量辞藻华丽的颂诗。

1046年，卡特兰与从阿拉伯国家回国的、来自巴达赫尚的波斯—塔吉克著名诗人和思想家纳西尔·霍斯罗夫·阿拉维(1004—1080)相识。两位诗人的见面，使卡特兰传记中的一些细节真相大白。纳西尔·霍斯罗夫在自己的《旅行集》中写道："在大不里士我遇到了一个叫卡特兰的诗人。他写过非常美妙的诗歌，但波斯文不很精通。他随身带来了曼吉克和塔吉基的诗集。他朗读了诗歌并要求我讲解难点。我给他解释了。而他把这些解释记了下来。"这个叙述不止一次地让研究卡特兰创作的人士感到吃惊：

·324

卡特兰怎么能用不很精通的语言创作出像喀西达这类形式如此完美的诗歌？

叶·埃·别尔捷利斯的看法可以被认为是理由最充分的。霍拉桑地区的波斯语对于在大不里士出生的卡特兰来说不是母语，所以他要同说霍拉桑方言的纳西尔·霍斯罗夫清晰地交流是不容易的。卡特兰学习过那种标准语，即西方的法尔斯语，并亲自用它来写作。需要指出的是，他带到纳西尔·霍斯罗夫那里的诗歌是霍拉桑派最年长的诗人的诗集，这些诗里有大量当时已经不用的、过时的词汇，因此，纳西尔·霍斯罗夫要给他作详细解释。卡特兰尽了最大的努力把霍拉桑文学的风格移植到阿塞拜疆的土壤上。关于这一点，他的喀西达诗就是很有说服力的证明，在这些诗歌中不难发现有波斯—塔吉克古典文学家如鲁达基（九至十世纪）、温苏里、法鲁希（十至十一世纪）等人的影响。此外，在卡特兰的学术著作——波斯古词语词典中也讲到了他对波斯标准语的兴趣和他学习这种语言的情况。

在流传至今的卡特兰的许多抒情诗歌中，喀西达占据了相当大的部分，这些诗歌都是献给执政者和纪念历史事件的，因为诗人本人就是事件的见证者：如穆加尼沙漠大战、大不里士大地震（1043）。在卡特兰的诗歌中，一幅幅自然风光、春天美丽的景色和秋冬的画面引人注目：

宝石似的雨点儿催醒了玫瑰花朵，
大地一片红色宛如宝石在闪烁。
宝石般的鲜嫩果实，
装饰着春天的树枝。
散发出清香的柳条在轻悠悠地摇摆，
就像竖琴奏出悦耳的音乐。
一会儿鸽子在热情地召唤斑鸠，
一会儿斑鸠发出温柔的叫声来应答。
玫瑰花为大地而盛开，
就像朋友露出亲切真诚的微笑。
白云，我仿佛觉得它在流泪，
大地被洒成一片潮湿。
清晨的风也赶来上班，
要把花园打扮得更加鲜艳。
树林像一个个待嫁的新娘，
风儿小心翼翼地在为新娘整理婚纱。

根据一些文献资料介绍，卡特兰还创作了长诗《戈夫斯—纳梅》(《弩弓集》)。从诗体形式来看，卡特兰的诗歌是完美无缺的，并且尽管有些地方写得极其精妙，却不难理解。诗人表现出极为细腻的观察力，并善于使用像喀西达颂辞诗歌这样的体裁来再现人物形象。

## 2. 十二世纪文学　哈加尼

从十二世纪起，阿塞拜疆的社会、经济，文化生活出现了相当大的发展。伊利杰吉济王朝(首都大不里士，后来是纳希切万)、阿克松库里王朝(首都麦拉加)和希尔凡沙赫王朝(首都舍马哈)等一些新兴的独立封建国家相继出现。希尔凡沙赫王朝最有势力和影响力，在阿塞拜疆争取自身独立的斗争中起过重大的作用。

在这段时间里，阿塞拜疆一些城市如大不里士、巴尔达、甘贾、舍马哈、纳希切万都顺利地发展起来。这些城市的手工业生产、织毯业、丝绸制革加工业成绩显著，农具、纺织品、武器、日常生活用品源源不断地生产出来。阿塞拜疆不仅发展和加强了同邻国格鲁吉亚和亚美尼亚的联系，而且还同中亚、近东、西欧，特别是同古代罗斯发展并加强了联系。当时从阿塞拜疆出口的有丝绸、棉花、毛织品、地毯、石油、铜器和陶器、鱼、干果等等。希尔凡和伊利杰吉济王朝已经在铸造银币和铜币。阿塞拜疆设在交通要道上的许多城市，特别是大不里士和甘贾，发展迅速并且成为重要的经济文化中心。

经济和贸易关系的发展促进了文化和科学、数学、天文学、自然科学和地理学、历史学和哲学的繁荣。

阿塞拜疆在十二世纪以及后来若干世纪的独具一格的优秀建筑物和艺术品流传到了今天。1162 年在纳希切万，著名的阿塞拜疆建筑师安贾米・纳希切瓦尼(阿布巴克尔的儿子)，建造了保存至今的尤西弗・伊本・库谢伊尔陵墓，1186 年建造了阿塔伯格[①]吉汉・佩赫列凡的妻子莫米涅哈通的陵墓。在阿拉克斯河上的胡达费林大桥，在列里克区内纳希切凡和奥格兰附近的著名的丘利斯坦城堡，都属于举世瞩目的古代建筑物。巴库城的少女塔是十二世纪优秀建筑物的一个代表。所有这些建筑文物都证明了设计者的卓越天才。



外高加索各民族——格鲁吉亚人、亚美尼亚人、阿塞拜疆人为了捍卫自

① 十二至十三世纪近东一些国家封建领主的尊号。——译注

身的自由和独立，挡住外国侵略者的大肆进犯（例如在十一世纪受塞尔柱人侵犯的情况下），自古以来就经常联合在一起。十二世纪，他们在政治、经济、文化上的联系更加紧密。这些民族的文化界人士彼此都很了解对方的文化和文学生活。阿塞拜疆语言、阿塞拜疆民间口头文学、阿希格们的诗歌和音乐，都是格鲁吉亚和亚美尼亚人能够理解并喜爱的。

十二世纪，阿塞拜疆抒情诗歌的发展也成绩斐然。要求正义和世间幸福、仁爱和思想自由的呼声，对社会顽疾、执政者和宗教界上层分子的专横的谴责，都在这些诗歌中艺术地反映出来。人道主义和民主的题材丰富了诸如法拉基、穆吉拉金・别伊拉卡尼、伊扎金・希尔瓦尼等诗人的创作。就像十一世纪一样，以喀西达和嘎扎勒为主要文体的宫廷诗歌呈现一派繁荣景象。同时，诗人们还创作出了鲁拜诗（一种四行诗）和玛斯纳维诗（一种叙事诗）。

在阿塞拜疆封建宫廷里供职的颂歌诗人，他们中间的带头人通常被称为“诗王”。十二世纪最有名的宫廷诗歌代表人物之一是在希尔凡沙赫王朝的马努切赫尔那里供职的阿布・利・阿拉・甘贾维。他的颇有才华的学生法拉基・希尔瓦尼和哈加尼・希尔瓦尼也有一段时间在宫廷里待过。

博学多才的阿布・利・阿拉・甘贾维成了希尔凡沙赫王朝的马努切赫尔（1120—1149年在位）的宫廷“诗王”。在流传至今的各种诗歌文选中有一些是他的喀西达诗的片断和范例，它们证明了其作者的非凡才华，并提供了关于诗人生平和他周围文学界的材料。例如他抱怨别人的倾轧，抱怨对自己不怀好意的人和诽谤，由于那次诽谤，他被免去希尔凡沙赫王朝宫廷“诗王”一职。他怀着痛苦而又悲伤的心情这样写道：

> 年年岁岁，我一直根据他们的行为来判断，
> 但是我没有见到过哪一个是真诚的，坦率的。
>
> 大家都在妒忌我，我发现到处都是仇敌，
> 他们设下种种诡计，准备了铁制的镣铐。
>
> 我敏锐地发现——是心怀妒忌者在破坏安宁，
> 如今，这样的书生哪能不树敌人？

从诗人的作品里能清楚地看到，他非常熟悉他那个时代的各门学科：天文学、医学、哲学、神学。阿布・利・阿拉・甘贾维的喀西达诗有各种形象和隐喻，他诗歌的格律和诗韵都十分完美，语言清晰、生动。他还在世时

就已名扬天下，不仅在国内，甚至在遥远的国外都享有极高威望。

阿布-恩-尼扎姆·穆罕默德·法拉基·希尔瓦尼(1108—1146)出生在希尔凡沙赫王朝的首都舍马哈。他在家乡的一所教会学校里念书，接受到了那个时代的广泛教育。他学习阿拉伯语文学、神学，显然还表现出对天文学的浓厚兴趣，他写诗时的笔名"法拉基"(意为"天空的"、"星辰的")就能证明这一点。流传至今的一部篇幅不大的抒情诗歌集(法拉基抒情诗集)由喀西达、嘎扎勒、鲁拜诗组成。法拉基的喀西达诗歌主要写颂扬性题材，并且以高超的艺术创作技巧而不同凡响，显示出诗人渊博深厚的学术知识。

诗人的喀西达诗歌的传统序诗部分引人注目，它们以特有的热情和坦率讴歌了情人的美貌、优雅及作者对她的爱恋：

脸庞、鬈发、嘴唇、眼睛、细细的汗毛，
你的胎记，哦，你偷走了我的心，
你偷去了我的理智、乐趣、耐心，
喜悦、梦想、食粮……
自从我远离你，因为难熬的折磨——
我的眼睛没有视觉，肉体没有灵魂，
性格中没有快乐，
胸腔里没有心灵……
时光屈服于嘱咐、命令、愿望和
他(沙赫)的决定。
在解脱和束缚、命令和禁止中，
在限制和放纵、善良和邪恶中。
打仗时骑在胯下的是
怎样的马匹？
苍穹是它的躯体，星球是脑袋，
大理石是马蹄，飓风是奔跑的雄姿！

在希尔凡王朝的宫廷里，法拉基像他的老师阿布·利·阿拉·甘贾维和他的朋友哈加尼一样遭到不幸。他遭受责难，说他在为统治者效劳时不够忠诚和坦率，被关进了沙巴兰监狱。所有这一切严重地损害了诗人的健康，并且在他的作品中留下了深深的痕迹。法拉基在囚禁中创作了名为《囚徒》的喀西达诗，诗人在诗歌中表达了自己的忧伤和愤怒，控诉了时代的不公正和残酷。

法拉基的嘎扎勒诗和鲁拜诗以无限的热情、真挚的感情、鲜明的色彩和人道精神见长，他的诗歌主要是歌颂强烈的忘我的爱情。

在十二世纪采用波斯语的阿塞拜疆诗人中，研究人员还提到了女诗人麦赫萨季。这位女诗人的个人经历具有浓厚的传奇色彩。她的出生地点尚不能完全确定，尽管英国著名东方学家爱德华·布朗在多卷本的《伊朗文学史》中认为，她出身于甘贾的一个家族。多乌拉特沙赫·撒马尔罕迪（十五世纪）曾这样说过：她本人与中亚苏丹桑贾尔（1113—1157 年在位）的宫廷关系密切，并以其机智聪颖，擅长写即兴的鲁拜诗而闻名。

女诗人的艺术创作遗产主要是鲁拜诗。这种诗歌与传统的民间口头诗歌比较接近，并以其自然朴实的生动风格与众不同。这些鲁拜诗歌因为有自己的乐观基调、自由思想和人道主义倾向而更有价值。麦赫萨季在朴实无华、言简意赅的四行诗中，呼吁人们享受生活中的所有幸福。她同欧玛尔·海亚姆一样，坚信爱情的崇高、人的美质。在她的诗歌中，因循守旧、不公正、恣意妄为和强权暴虐都受到了谴责，愚蠢和不近人情地号召人们到“天堂去享福”的隐居者，则受到尖锐的嘲笑：

谁也无法强迫我们分开！
什么样的笼子能把飞鸟关起来？

只要被你的黑发辫子缠住，
即使关在大牢也难把他禁锢。

麦赫萨季的四行诗明显表露出世俗精神，并渗透着浪漫爱情的情感，无论是与古典抒情诗歌，还是与民间创作的内容都息息相通。

哈加尼·希尔瓦尼是十二世纪阿塞拜疆诗人中一位最著名的代表人物。他的名字位于阿塞拜疆杰出诗人和思想家之列，这些人的作品不仅在发展阿塞拜疆艺术文化方面，而且在发展近东和中东的许多文学方面，都起过巨大的作用。

阿弗扎拉金·巴季利·哈加尼·希尔瓦尼 1120 年出生于舍马哈。他的父亲阿利是一名木匠，祖父是名织布工。哈加尼从小就经常跟手艺人这个最活跃、最有文化的社会阶层接触。他的母亲是一个接受伊斯兰教的聂斯脱利教（基督教）的教徒。叔叔卡菲埃金·奥马尔负责他的教育和培养。他的叔叔是当时的一位大学者，是医学、天文学、自然科学、逻辑学、语法学、文学和穆斯林法律法规方面的专家。诗人在自己的作品中不止一次地表现出对叔叔的感激之情：

博学多才的叔叔引导我走向完美，
他给我知识、自尊和自由。

弥留之际他说道："你要成为
我们中的风流人物、民族的光荣。"

哈加尼是阿布·利·阿拉·甘贾维的学生，研究过阿拉伯和波斯作家的作品，他特别喜爱来自加兹尼的著名波斯苏菲派诗人、流行作品《真理园》一书的作者萨奈（1070—约1141年）。也许是为了表示自己对萨奈的喜欢和同情，他使用的第一个笔名就叫"哈卡伊基"（真理追求者）。后来，阿布·利·阿拉·甘贾维把诗人介绍到宫廷里，并建议他使用笔名"哈加尼"，即"属于哈加恩（执政者）的"。阿布·利·阿拉·甘贾维为了要跟诗人攀亲，甚至将自己的女儿嫁给了他。不久，由于诗人的高超诗歌创作水平和艺术技巧，诗人在宫廷中登上了受人尊敬的位子。

哈加尼起初为希尔凡沙赫马努切赫尔二世服务，在马努切赫尔死后，为他的儿子阿赫萨坦一世服务。为了向执政者表示敬意，哈加尼创作了喀西达诗为他们歌功颂德。然而，满腔热情、热爱自由的诗人对宫廷中充满诽谤、鄙俗、假仁假义的生活感到极度愤懑。

1156年，哈加尼得到执政者的允诺，去麦加朝觐先知穆罕默德的陵墓。这次旅行让诗人有机会熟悉和了解伊朗、伊拉克、叙利亚的许多城市和地方，并且访问了历史名城哈马丹、麦达英、巴格达、大马士革和其他许多地方。诗人回到希尔凡宫廷以后创作了富有哲理的哀诗，悼念已成为废墟的萨珊王朝沙赫们从前的首都麦达英（克捷西凡）。诗人以高超的技巧完成于1157年的长诗《两个伊拉克人的礼物》中描写了旅游的感想。



在巴格达，诗人受到哈里发穆罕默德·伊本·穆斯塔赫扎尔的接见，后者要求诗人留在身边当他的文书，但是哈加尼婉言拒绝并回到了希尔凡宫廷。此后，以朝圣为借口，哈加尼想再次并永远冲出沙赫皇宫金色的囚笼，但是阿赫萨坦不同意。于是诗人悄悄地离开，但他在别伊拉坎附近被抓获，并被关进在沙巴兰的看守特别严格的单人牢房。

像法拉基一样，诗人在囚禁中创作了后来像《囚徒》一样闻名遐迩的喀西达诗篇。诗人在其中一篇中向拜占庭皇子安德罗尼克·科姆宁求助。1171年诗人出狱后，第二次踏上旅途。不过这次出游后他又重新回到自己的故里舍马哈，在那里居留了不长的时间，就和家人一起搬迁到大不里士，直到去世。在最后的岁月，哈加尼过得既哀伤又艰难：他心爱的儿子不幸早夭，然后是女儿和妻子相继去世。最后几年的悲剧在他的一些诗作中都

有所反映,在几首哀诗中,诗人为自己的不幸遭遇而痛哭。1190 年诗人去世,并被埋葬在大不里士郊外的苏尔哈勃名人墓地。

哈加尼经历了漫长而又复杂的创作道路。他把自己七十年的生命献给了文学活动,给后人留下了丰富的创作遗产。不过,流传至今的不是他的全部作品。在诗人的文学遗产中,只有少量作品注有创作日期。当然,哈加尼是以抒情诗歌作品——嘎扎勒、四行诗开始自己的文学活动的,而那些关于社会问题和哲学问题的喀西达诗为他赢得了极高的声誉。他的抒情诗歌的主题是炽热崇高的爱情,是与爱人别离的痛苦。哈加尼用热情洋溢的生动文笔来讴歌美人,将爱情视为人的内心的自然需求和生活的快乐来歌颂。

是的,我变疯发狂。但是,让你的辫子
像条结实的链子把我绑住。

我的眼泪,就像没有云朵的雨滴,
而你的鬈发是没有雨水的云朵。

在中世纪东方,伊斯兰宗教界人士把对女性的爱情看作亵渎行为,是一种罪孽。他们仅鼓励渗透着宗教精神的、呼唤与世隔绝、离群索居、企求"冥福"的神秘主义爱情。这就是为什么宗教权力要残酷摧残能反映人的情感、歌颂女性美的富有朝气的诗歌。

值得一提的是,在哈加尼的爱情抒情诗歌中,完全没有那种例如在苏菲派诗歌中常常遇到的神秘主义色彩,那种对神的象征性爱情。哈加尼的诗歌作品中散发着温馨的生活气息。他的主人公赞美心上人的美丽和动人的温柔,千方百计追求她,常常陷入离别的痛苦中。

哈加尼取名为《麦达英城的遗址》的著名喀西达诗曾经流传极广。作为哲理抒情诗的经典范本,该诗充满着诗人对政权和民族命运的思考,在东方著名诗人中引起许多有意思的模仿和应答。哈加尼对当时的封建统治者提出忠告:无论统治者沙赫多么强大有力,他都无法逃避共同的命运,他必然走向灭亡。萨珊王朝的统治者们就没能躲开命运——他们全都化成了灰烬:

从前,帕尔维兹用金色的果实来点缀自己的餐桌——
酒宴餐桌像太阳一样闪烁着一束束金光。
你不要跟我谈金子,帕尔维兹早已无影无踪。

要像圣者一样说："来过了，离去了，消失了！"

他们所有的人在哪儿呢？分担了共同的命运，无影无踪地离开了。

养育过他们的土地，把统治者沙赫们都吞噬了。

哈加尼的诗歌很有人情味，充满友谊和忠于爱情的精神。诗人是一个彻底的穆斯林教徒，但是他善于摆脱宗教偏见，十分同情基督教徒。这里首先表现出外高加索民族——格鲁吉亚人、亚美尼亚人和阿塞拜疆人的历史生活条件的影响，他们不仅由于保卫祖国免遭外来侵略的切身利益，而且由于文化上的相似特征而团结了起来。

当我来到这片富饶的亚美尼亚土地上，
我在每个人的目光里看见了善意和热忱。

特别是我的一些邻居——基督教徒们……
"他是以撒第二！"我觉察到他们在谈论我。

他们认为我是从四重天上来的，
他们倾听我的诗歌，细细地品味……

在另一首诗歌中，哈加尼表达出对一名格鲁吉亚女基督徒的忐忑不安的爱情，他赞扬她的美貌和温柔。诗人深深地迷恋上了她，于是开始学习格鲁吉亚语言。 · 328

我是多么爱这位格鲁吉亚美女，
为了跟她交谈，我学起了格鲁吉亚语。

像在沙赫宫廷里供职的诗人一样，哈加尼应当在自己的喀西达颂辞中，用令人振奋的文体，颂扬宫廷显贵的代表人物，赞美执政者的"功绩和美德"。但是，后来诗人在自己身上找到了选择另一条道路的力量。哈加尼桀骜不驯，充满对人道主义的向往，他越来越注意到统治者及其亲信的专横和不公道。

他深信"长在国家枝头上的果实是酸涩的"，沙赫们的恩赐和所作所为是微不足道的，不值得去歌颂他们。诗人用愤慨、明哲的言语谴责了权势熏天的统治者，这对加强诗歌中反对封建压迫的社会主题具有重大意义。

莫为担心糊口之粮而痛苦，
我离开那充满罪恶和欺骗的世界而获得自由……
我不乞求任何人的施舍和周济，
我像一只飞鸟，靠上帝洒落的种子来养活自己。

诗人是一位勇敢的革新者，他大大扩展了各种传统诗歌体裁的选题范围，他开始关注包含先进社会思想的各种哲学问题。作为一名富有道德之美的爱情歌手，哈加尼在许多方面同当时穆斯林道德的要求是相对立的。他那些以明快的形式和丰富的艺术手段见长的作品，不仅对以后几代阿塞拜疆诗人，而且对整个近东的作家来说都是优秀的典范。

### 3. 内扎米·甘贾维

伊利亚斯·伊本·优素福·内扎米·甘贾维（具体出生日期不详，据叶·埃·别尔捷利斯考证为1141/1143—1203/1205年）出生在甘贾，并在那里接受教育。除了一次短时间拜访想见他的克孜勒·阿尔斯兰沙赫的大本营外，诗人没有离开过故乡。

当时的甘贾是一个科学文化中心，那里住着许多有教养的人和学者。他的同时代人阿布·利·阿拉·甘贾维也在甘贾接受了这种卓越而全面的教育。内扎米在诗中谈到自己精通各门学科。这一点也可以由他的创作得到证实，其中含有诸如与占星术有关的天文学、数学这类具体科学的大量引文和暗示（例如在长诗《七美人》中精彩地运用了数学术语“无理根”）。内扎米同样是一位对历史学和哲学十分精通的人。他写道：

我从每份古代手写文献中获得财富，
然后将诗歌中的漂亮词语系结到手稿上。
除了新编的年代记事，我还研究了
犹太人和基督教和巴列维的史事记述。

内扎米除了十分精通穆斯林神学、法律学、哲学外，还对古希腊罗马哲学表现出浓厚的兴趣。他那描写伊斯肯达尔远行的最后的长诗《五卷诗》表现了诗人对地理学的了解。在长诗《莱伊拉和马季农》中，诗人对天空星辰的出色描写，不仅显示了他的天文知识，而且还说明了他直接观察的能力。

内扎米对波斯语和阿拉伯语都很精通，也通晓用这些语言写作的文学。

此外，可以推想他还通晓各地方言。关于内扎米的个人生活我们了解得很少。

内扎米的文学遗产是收集在《五卷诗》中的一些叙事作品，以及嘎扎勒、喀西达、四行诗和其他抒情体裁作品。根据某些文献记载（如多乌拉特沙赫·撒马尔罕迪），内扎米写过一部包含多达两万首双行诗（拜特偶句）的抒情诗集。遗憾的是，这些丰富的抒情诗遗产中流传到今天的只有六篇喀西达诗，一百一十六篇嘎扎勒诗和三十篇鲁拜诗。

依照内扎米的说法，他在诗歌创作上是成功的。良好的诗歌素养和非凡的才华在年轻有为、已在宫廷圈里颇有名气的抒情诗人面前开辟了一条获得宫廷诗人荣誉的道路，但是，出于我们不清楚的原因，他拒绝了这种升迁。可以这样假设，诗人曾经向一般人，包括向那些为了得到一块面包就低三下四的人提出过严格的道德要求，而诗人自己也严格遵循了这一道德准则。例如在《秘密宝库》中他这样写道：

> 宁可用面包屑来糊口，也别去吃吝啬鬼的面包！
> 你不是屑粒！别让下流胚来糟蹋你自己！
> 哪怕荆棘刺进你的心脏和双手，
> 也不要屈服，要依然去劳动！
> 宁可养成一种劳动的习惯，
> 也不要在别人面前伸手。



毫无疑问，诗句的锋芒是针对为了一片面包而“伸手”的宫廷诗人。他强烈谴责伊斯兰教所允许的一夫多妻制，他对婚姻的态度同样也说明了诗人崇高的道德理想。

说到这里，诗人个人生活中的一个特点是颇为有趣的。内扎米在诗歌上取得巨大成就以后，他的才华就引起了执政者杰尔宾德的注意。杰尔宾德很喜欢诗人的诗歌，于是给诗人送去一个叫阿法克的年轻的钦察族女奴作礼物，阿法克成为内扎米第一位十分钟爱的妻子。妻子很早过世，她的去世在诗人心灵上留下了深刻的创伤，内扎米在诗歌《霍斯陆和希琳》的序言中提到过这件事。

看来，诗人的物质生活并非一直有保障，因为他的创作没有取得应有的报酬，这恰好可以说明他为什么还要忙忙碌碌干一些世间的俗事，关于这些事情他在长诗《莱伊拉和马季农》和《光荣集》（《伊斯肯达尔—纳梅》的第一部分）里都曾提到过。一些从事内扎米创作研究的学者认为，诗人曾经是一名文献抄写员，或者还当过教师。从青少年时期开始，诗人就同他成

长的城市中的劳动者密切交往。尽管诗人的名声会让执政者向他提出种种写作任务,但他们是不会慷慨付给诗人劳动报酬的。诚然,内扎米作品中的哲理性的箴言是不会受到执政者赏识的。他们要的是顺从,而不是诗人奉送给他们的训言。

内扎米的喀西达诗因其社会哲学主题而显得十分重要,其实这也是诗人整个创作的特点。在向执政者呼吁正义时,内扎米常常会引用各种宗教思想和宗教准则。他在自己的喀西达诗中断言,衡量一个人的价值的标准不是他的财产,而是他做了多少好事。在这些诗中能读到谴责压迫者的内容。内扎米也写过颂辞性喀西达,但这部分抒情诗歌数量不多。抒情诗中大量的是嘎扎勒诗歌,嘎扎勒诗的主题是纯洁的、忘我的爱情。社会哲理和道德伦理问题加强了内扎米的嘎扎勒诗歌中的爱情主题,它坚信忠诚、真实、人性是美化人类和使人变得善良的行为准则。内扎米的嘎扎勒诗歌渗透了活泼乐观的精神,诗人在诗歌中总是颂扬爱情。

内扎米以自己的五卷长诗《五卷诗》而名扬天下。这是一幅波澜壮阔的史诗画卷,它不仅反映了历史上的重大事件,而且还反映了诗人当时的现实生活。

内扎米第一部被编入《五卷诗》的作品是《秘密宝库》,该作品约创作于1173—1179年间,属于哲理说教类文体,在近东,包括在东伊朗地区(霍拉桑和中亚)的诗人中非常流行。这种叫"安达尔兹"的体裁早在伊朗萨珊王朝的文学中就流传得很广泛。这部作品由引言和被称为"马卡拉"(意为交谈、说话)的二十个章节组成。第一次交谈的内容是关于创造亚当,谈话按通常的《古兰经》神话的精神进行,但贯穿着人类统治世界的思想,贯穿着人的本性概念,贯穿着人在世间的各种使命的观念。第二次交谈是关于遵守公正裁判。诗人在这里奉劝执政者,教导他们要谦恭和关心精神福祉,这应当会带来公正的司法裁决。第三次交谈是关于生活的波折。诗人说到自己艰难的、失去美德的时代。诗人似乎还进一步提到一些抽象的、然而在哲学上非常重要的问题,如关于老年,关于"上帝的生物"的含义,关于人和动物的相互关系,关于人对世界的态度。

330·

长诗的结构是这样安排的:每一次接下去的交谈都是根据前一次交谈的思路而来,于是就形成了一个个不间断的思维环节。每次交谈都会插进一个寓言故事,这种寓言故事常常是诗人从民间口头创作中借用过来的。

内扎米把自己的这部长诗处女作看作是对十一至十二世纪波斯诗人萨奈的《真理园》的诗体回应(纳齐拉)。但是《秘密宝库》并非如此。首先,因为它是用与霍拉桑人萨奈的长诗不同的韵律写成的,而"纳齐拉"理应要保持前一部长诗的韵律。这部长诗作为一种新的现象进入了东方文学,并且

引起著名大师们的众多反响。内扎米的这部长诗所使用的“希拉”韵律，在叙事诗中是没有用过的。诗人首次使用这种韵律就有了大量的追随者。其次，在《秘密宝库》中表现了一种新的社会和美学理想。内扎米在这部长诗中作为被压迫者的保护人，宣布了自己的人道主义思想。他在一些篇幅不长的醒世故事中塑造了一系列大声抗议压迫和专横的平凡而又明哲的人物形象。

在故事《老妪和桑贾尔苏丹》中，穷苦的守寡老妪不惧怕威严的沙赫，理直气壮地当面抱怨他的压迫和背信弃义：

公正的光环——我没有在你身上看到！
欺压的终结——我没有在你身上看到！

皇帝应该让人民站起来，
而你像强盗一样欺压百姓。

从孤儿口中夺走一片面包，难道不害臊，
这种行为，难道光明磊落？

《欺压人的皇帝和诚实者的故事》讲述的也是这个主题。

不仅是《秘密宝库》，内扎米所有作品的一个重要主题就是劳动能美化生活，使人变得高尚。但是这位伟大思想家的遗训远不止这些。“内扎米对人的要求极为严格，他的道德，是能够用自己的双肩担负重任的强大无比的人的道德。”（叶·埃·别尔捷利斯）

在语言修辞方面，内扎米被认为是最用心思进行写作的一位作家，特别是对复杂的长诗《秘密宝库》。诗人有



内扎米长诗《霍斯陆和希琳》的插图
十四世纪抄本中的小型彩画

意识地把这种复杂性用在这首长诗中，因为他构思的是哲学著作，而不是一部供人娱乐的作品。几乎每一个词的所有词义的细微区别和联想关系，都在长诗丰富的词汇宝库中巧妙地发挥着争奇斗艳的作用，因此在阅读内扎米的诗歌时，要求读者有相当广博的知识储备。在近东、中东、中亚、东南亚的文学中，内扎米的这部长诗引出了大量的模仿作品，这足以说明它在世界文学史进程中的地位和作用。这些模仿之作的数量约有五十种。有一个事实很有趣：对《秘密宝库》所作的艺术回应，大部分是用波斯文，而且是在印度创作的。

1180 年，内扎米完成了第二部长诗《霍斯陆和希琳》。这部浪漫叙事长诗的题材一部分取材于萨珊王朝的编年史。其中两位主人公是真实的历史人物。希琳的名字在拜占庭、叙利亚、阿拉伯和亚美尼亚文献中都提到过。霍斯陆①是萨珊王朝最后一位著名的统治者(628 年去世)。九至十世纪一些作家把他的许多传说传到今天。例如，阿拉伯语历史学家阿特-塔巴里(923 年去世)，在关于科斯洛埃斯·巴尔维茨执政的编年史中也提到后者——称之为“夫人”的心爱的妻子希琳。而波斯编年史专家巴拉米(996 年去世)，对他前辈的资料作了这样的补充说明：“在人群中没有一个人的脸庞比她更漂亮，性格比她更善良。”关于霍斯陆和希琳的最完整的传说在菲尔多西的《王书》中有过介绍。但是作者歌颂的中心人物是科斯洛埃斯，因为他写的是朝廷编年史。他的故事的确写得很生动，艺术手法也不错。除了这些正式的说法，还有不少在民间广为流传的口头传说(难怪，在基尔曼沙赫地区内的阿契美尼德宫殿遗址因民间称呼“卡斯尔·伊·希琳”即“希琳宫邸”而闻名于世)。内扎米从阿塞拜疆的编年史中得知霍斯陆生平的许多逸事掌故。关于霍斯陆和希琳爱情传说的记载，保存在巴尔达城。而内扎米当然也知道菲尔多西收入《王书》的这个传说，但是内扎米几乎没有重复前辈创作中的点滴内容，这一点诗人自己说得好：

331·

我不重复智者说过的，
因为重复别人，令人不快。

与菲尔多西不同，内扎米对霍斯陆和希琳的爱情主题作了深入开掘。诗人在爱情中看到了人生的真正意义和内容。人，无爱而死，就像折断的长笛。作为艺术家的内扎米，他真正的创新和勇气在于他长诗中的主角不

① 即科斯洛埃斯二世，591 年起为伊朗的沙赫。——译注

是沙赫霍斯陆，而是希琳——阿塞拜疆女王米欣·巴努的侄女。诗人赋予希琳聪颖、美貌和坚强的意志。她在诗歌中是一种积极的因素，所有描述的事情都跟她有关。希琳钟爱萨珊王子霍斯陆，对他的爱是强烈的、极端的，即使知道对方所有的缺点，她也不能忘记他。由于自己火热和疯狂的感情，希琳经受了许多苦难和不幸。她的美丽是同坚强的意志和勇敢精神结合在一起的。她善于制止霍斯陆不可遏制的欲望，善于保护自己和自己的荣誉。在当时，希琳是一个理想中的女王，她公正、仁慈。在姑妈米欣·巴努死后，她在国内整顿秩序，开始关心民众：

女王米欣·巴努来到希琳面前，
从鱼儿到月亮都在歌颂她。

人们为正义而高兴，
昔日的囚徒呼吸着自由的空气。

所有被压迫者忘掉了压迫的时光，
希琳从此扔掉捕兽网。

为城市，为乡村做好事。
希琳不盼望圣餐，却赢得了赞许。

希琳以自己崇高的举动使其他人变得高尚起来。在她的影响下，无所用心、放荡不羁、对民众命运无动于衷的霍斯陆开始懂得如何做人，怎样当一个执政者。性格温柔和顺的希琳有一种真正勇士般的精神力量。为了达到既定目标，她总是刚毅决断、矢志不移，她鄙视妄自菲薄和懦弱无能。

霍斯陆钟爱希琳，但是他的爱是自私的，这种爱没有忘我的精神和牺牲的能力。只是在长诗结尾时，在希琳忘我的爱情的影响下，霍斯陆的性格才发生了变化。他拥有了仁慈执政者的特点，同时本人也面貌一变。这就是长诗的主要思想。

霍斯陆生来是富有的，但是他在吃喝玩乐中耗尽了自己的青春，他过的是无忧无虑、奢侈豪华的生活。与他形成对比的是作品中另一个颇引人注目的人物法尔哈德——一个心灵手巧、“力大如象”的石匠。对希琳炽烈的爱情激励他去劳动，去创造。

法尔哈德的形象是诗人的创新。这个出身于城市手工业者阶层的人物与封建主上层代表人物截然不同。这种对比，对霍斯陆王子来说是不利

的。诗人赋予法尔哈德种种高尚的特征。他独立自主、无所畏惧,他诚恳正直、身强力壮。这与其说是一个具体的勇士,不如说是对劳动的拟人化体现。

他们之间的较量结局必然是悲剧性的。法尔哈德在冲突中身亡。但这里有一个细节颇为有趣:法尔哈德不是死于正大光明的较量中,而是被叛徒出卖身亡。通过这一情节,内扎米不仅揭露了封建主上层分子为掌政而采取非法手段,而且也揭示了他们的软弱无能。

霍斯陆为了自己的罪恶阴谋而收买的那个卑鄙阴险的家伙,同样也是真实的。有意思的是,诗人特别注意对凶手的肖像进行真实的描写,将他的外貌和内心世界恰到好处地结合起来:

> 要找一名祸害的代言人,
> 他皱着眉头的额角上隐藏着祸害的痕迹。
>
> 找一名像屠夫一样的人,终日在鲜血中砍杀,
> 找那个从胡子里冒出致命火焰的人。
>
> 喔,他已经被鄙劣的话教唆坏,人家答应他,
> 不是给他黄金,就是给他杀人的刀剑。
>
> 他应该到比苏通去干丧尽天良的事,
> 对他来说没有别的造化可言。

诗人用寥寥数笔,用几个恰到好处的修辞语,就在我们面前勾画出了一幅令人憎恶的叛徒的生动画像。

长诗以希鲁伊耶的故事作为结束。希鲁伊耶是霍斯陆和第一个妻子玛丽娅姆(拜占庭皇帝的女儿)所生的儿子。他在充满虚伪、卑鄙和假仁假义的宫廷氛围中成长,对继母怀有炽热的感情,为了取得她的爱,他杀死了亲生父亲。但是希琳依然忠于霍斯陆,在霍斯陆死后,她也结束了自己的生命。

《霍斯陆和希琳》的主要人物被赋予浪漫主义特征。狂热的爱情是他们行为的出发点。这种爱情让主人公感到振奋,鼓舞他们去做出高尚的行为,为在大地上取得幸福而去建立功勋,同时也使全诗变得热情奔放,激动人心。内扎米的浪漫主义精神富有朝气,充满乐观,作品表现了对未来、对生活中光明的因素、对人的力量和智慧的信念。内扎米作为一位卓越的诗

歌语言大师，在自己的长诗中创造了许多鲜明生动的形象，他用鲜明的色彩描绘了多姿多彩、风景如画的阿塞拜疆大自然的美景。内扎米在选择表现手法来描写性格、传达主人公心理面貌和他们喜怒哀乐的情感时，显示出了非凡的功力。他在瞬息多变的故事发展中描写主人公。内扎米善于先将民间创作素材加工改编，然后再创作自己的作品，而他的作品同样对民间口头创作的发展产生一定的影响。

“内扎米的第二部长诗，不仅是阿塞拜疆文学，也是世界文学中最伟大的杰作之一。在近东文学中，人的个性第一次在层出不穷的变化中，在种种矛盾的冲突中，在情节的起伏跌宕中展现出来。”（叶·埃·别尔捷利斯）

内扎米的长诗《霍斯陆和希琳》的问世，对整个近东具有重大意义。几百年来，先后有数十部著作问世，它们都受到内扎米的人道主义思想和他的艺术创作技巧的影响。霍斯陆和希琳的生气勃勃的形象，给世人留下了深刻的印象，他们被看作是创作新颖作品的典范。

十四世纪，著名的阿塞拜疆诗人阿里夫·阿尔杰比利创作了长诗《法尔哈德书》，作品的中心人物不是萨珊王朝的沙赫霍斯陆，而是心灵手巧的石匠法尔哈德。在根据内扎米《霍斯陆和希琳》的故事内容来创作的所有作品中，需要特别提到乌兹别克大诗人和学者阿利申·纳沃伊（1441—1501）创作的长诗《法尔哈德和希琳》。

内扎米的第三部长诗是《莱伊拉和马季农》，作品是根据希尔瓦沙赫阿赫萨坦一世的旨意，于 1188 年创作的。

长诗讲述了古代阿拉伯关于不幸爱情的传说故事。叶·埃·别尔捷利斯写道：“如果要把莱伊拉和马季农的‘不幸传说’的流行程度，与性质上相近的罗密欧和朱丽叶的故事相比较，那么，不得不承认，长诗《莱伊拉和马季农》的流传范围要更加广泛。”可以这样来解释：关于莱伊拉和马季农的爱情传说，在近东各国，很早以前就流传到民间，并且跟民间口头创作结合起来。这一对情人的形象成为社会所有阶层都很感亲切、很熟悉的人物。

有关内扎米的这部长诗的史料，没有一个明确的来历，然而，早在九世纪，出生在梅尔夫的伊本·库泰巴（在自己的《诗歌和诗人》集中），以及稍后的艾布·法拉吉·伊斯法哈尼，便已将关于阿拉伯诗人马季农和他心爱的人莱伊拉的故事划分出来独立成章。《莱伊拉和马季农》的故事情节连九至十世纪的波斯—塔吉克诗人都非常熟悉，如鲁达基和卡勃的女儿拉比阿，苏菲派诗人巴巴·库希（1050 年去世）和著名的纳西尔·霍斯罗夫·阿拉维（1004—1080）。当然在这个情节中也有许多民间创作的来源。叶·埃·别尔捷利斯认为，在十二世纪苏菲派圈子（城市手工艺者、小商人和下层神职人员）中间，马季农的形象相当出名，当需要说明忘我爱情的时候，

人们都乐意拿他做例子。

《莱伊拉和马季农》的主题是两个年轻人天长地久的炽热爱情。诗人展示了与人类幸福势不两立的严酷道德和世俗偏见主宰下的年轻情人的苦难命运。

为什么彼此疯狂相爱的莱伊拉和卡伊斯不能成为幸福的伴侣？内扎米对这个问题作出了极有说服力的回答。莱伊拉没有嫁给卡伊斯，仅仅因为他是一个与众不同的人，一个诗人，他不想按照在社会中起主导作用的虚伪的道德标准去生活。他的诗歌跟他的爱情一样，也是热情奔放和慷慨激昂的。但按照封建宗教观念来看，这两者都是轻率和品行不端的，因为认认真真搞艺术是轻佻和丢脸的行为，爱情只能献给神，幸福只在"阴间"才会有。卡伊斯拒不接受这一点，他以自己独特的方法向社会提出挑战。而社会只会把他当作一个"魔鬼附身的人"，"一个疯子"（"马季农"）。内扎米在自己的长诗中提出了非常重要、非常迫切的问题：人的精神的解放，意志自由和个人幸福的权利。

内扎米在创作中，相当有限地依靠了阿拉伯文献资料。在阿拉伯传奇故事中有这样一种程式：卡伊斯狂热地爱恋着莱伊拉，以至于他得到了"马季农"这个外号；一旦要娶莱伊拉的企望破灭时，他便为爱情而死。在这个传奇故事中，卡伊斯的形象是静态的，情节也是静止不动的，而单独的片段之间的联系比较松散。

正如前一部长诗（《霍斯陆与希琳》）一样，内扎米使主要人物马季农的333·形象有一个形成和发展的过程。整篇诗歌环环相扣，显得非常清晰。在每个情节片断中，顺利解决冲突的所有企图均以失败告终，从而进一步强化了炽热的爱情，逐步使爱情变得不可抗拒。这些情节完全是有意识地在拖延故事的发展。主人公的热恋后来终于酿成灾难。马季农永远断绝了与人类社会的联系。于是读者会相信，现在无论发生什么情况都不会有幸福的结局。莱伊拉的丈夫要死了。紧接着似乎一切困难险阻都没有了，莱伊拉和马季农要结合在一起了。但是为时已晚。与社会一刀两断的马季农已经不需要莱伊拉：她是马季农理想中的人物，是神。这就是莱伊拉为什么要死的原因。她仿佛把自己的生命让位于那个活在马季农心中的理想人物。在长诗《伊斯肯达尔—纳梅》中，伊斯肯达尔经过一系列的考验，成为肩负预言神意使命的先知，马季农也一样，在残酷命运的打击下变成了一个神灵附身的"疯子"，变成具有崇高精神的、真正的诗歌代言人。

内扎米的这种构思使以后的解释者有理由把长诗《莱伊拉和马季农》视为苏菲派作品，把长诗结尾作为"卑俗的我"消失并变为"宇宙的我"的象征性表达来接受。不过叶·埃·别尔捷利斯的观点是正确的。他认为苏菲主

义的解释似乎过分简单了。内扎米在诗中注入了复杂的思想，尽管这种思想不无特别的神秘主义意味，但从根本上来说，它与其说是反映了泛神论的苏菲主义新柏拉图学说，不如说是反映了一种创作心理学。

不朽的诗歌《莱伊拉和马季农》在东方诗歌中留下了深深的印痕，并在不同时代的东方有才华的诗人中间产生过大批仿效作品。据专门研究内扎米这部诗歌的著名专家（叶·埃·别尔捷利斯、土耳其文艺学家阿加赫·西里·拉凡德等等）的意见和最新的资料表明，因长诗而产生的波斯语仿作有二十多部，突厥语（包括阿塞拜疆语和乌兹别克语）、库尔德语和其他语言的仿作有二十九部。所有直接仿效的作品都保持原作的名称、内容甚至诗格。应当指出的是，在其他作品中也可以找到长诗影响的诸多因素。同样还有一个重要的事实可以揭示内扎米这部著作的世界意义，即很少能够找到波斯语、突厥语和阿拉伯语（甚至乌尔都语和印地语）的诗歌集，其中会不提到这一对不幸的恋人的名字，或者不暗示他们的命运。可以认为，每个诗歌爱好者都会知道他们的命运。

在长诗《七美人》（约 1196 年完成）的序诗部分，诗人说道，在这篇诗作中，就如《霍斯陆和希琳》中一样，他沿着菲尔多西的足迹，捡起因为无用而被他抛弃的宝石碎片，试图把它们加工磨光并整理好。可能是长诗的主人公巴赫拉姆在高加索的知名度（试比较亚美尼亚和格鲁吉亚的勇士瓦哈格恩和瓦赫坦格），让内扎米有理由来加工这段情节，何况前一部长诗《霍斯陆和希琳》同样也跟外高加索有关。

这部长诗有两条情节线索：一条是巴赫拉姆的故事，另一条是一系列穿插故事，这部分故事同前一条线索完全没有联系，而是来自民间口头创作的幻想故事。

巴赫拉姆年轻时在他居住的城堡里发现一间从前没有进去过的房间，并看到墙上有一幅奇怪的水彩壁画，画中的他被七个神童般的美女团团围住。父亲死后，他当上了皇帝，并陆续娶了七名公主为妻，他在哈瓦尔纳克城堡里见过她们的肖像。这七名公主分别是：印度公主、土库曼公主、花剌子模公主、斯拉夫公主、马格里布公主、拜占庭公主和伊朗公主。一个出色的建筑师遵照巴赫拉姆的旨意，为他的妻子们建造了七座有圆顶亭子的宫殿。每个圆顶涂一种颜色，每种颜色与星相术关于一周七天中某一天以及与这一天有联系的一颗行星的观念相对应。有趣的是，欧洲人的日历也使用这种显然与巴比伦星相术观念有关的象征。众所周知，巴比伦神殿建有七层台阶，墙上涂有跟一周七天和各行星相对应的颜色。

巴赫拉姆在每座宫殿里过一个晚上，他从上到下穿着与这天颜色相同的衣服。每座宫殿的家具也与这一天的颜色相应。在音乐的伴奏下，公主

们逐一给巴赫拉姆讲述自己国家的故事。于是诗人把主要的艺术创作重点转到了七个充满想象的童话或故事上来。然而，诗人的非凡才华表现在把想象和真实结合起来并让人深信不疑。叶·埃·别尔捷利斯在论述这些故事的特点时写道："内扎米给自己出了个极大的难题。他必须克服虚构上的困难，每个公主讲述的故事内容还要适合相应的颜色。但这还不够。爱情波折要成为每个故事的主要情节，而且要符合由黑到白的转变，粗鲁的肉欲逐渐被清醒和谐的爱情所代替。重重困难难不倒才华横溢的内扎米，他创造了七篇杰作。"

334·

在专门为爱情题材而创作的长诗《霍斯陆和希琳》和《莱伊拉和马季农》之后，内扎米在《七美人》中开始关注理想和公正的执政者问题。这个问题令他焦急不安。如果说前面提到的两部诗作是他按照执政者的旨意来创作的话，那么，《七美人》的题材是他依照自己的意愿来选定的。

故事的框架是巴赫拉姆·古尔（他的原型是传奇式的萨珊王朝沙赫巴赫拉姆，或者是瓦拉赫兰五世，421—438年执政）的生平，诗人需要用巴赫拉姆的生平来说明统治者的使命。内扎米认为，统治者应该是仁慈和文明的，他应该关心民众，用他雄才大略的生活经验来治理国家。巴赫拉姆·古尔的形象既有复杂的内涵，又具独创性。他真心实意要造福于民，惩处敌人和压迫者，废除惩罚。然而内扎米也揭示了主人公的弱点，这些都是东方封建统治者司空见惯的不良嗜好。巴赫拉姆建造豪华的后宫，把时光都耗费在狩猎、酒宴和享乐上，以至于他常常忘记自己的职责。他的大臣拉斯特·罗弗尚正是利用了这一点，迫害农民，掠夺百姓，并将国家出卖给敌人。巴赫拉姆只是在遇到一个帮助他睁开眼睛看见这无法无天景象的聪明的牧羊人时，才意识到自己的错误。牧羊人给他上了出色的人生一课。

让统治者受到教育的聪明牧羊人，用自己的智慧和才能来赞扬沙赫的天才女歌手和舞女菲特涅，善良勤劳和忠于友情的库尔德和他的女儿，他们都是内扎米怀着深厚的热爱之情创作出来的普通民众的人物形象。

令人注意的是，长诗《七美人》在东方诗歌史上第一次塑造了俄罗斯姑娘的形象。这是一位聪颖而有教养，意志坚强，无所畏惧的美丽女性。

教导治国艺术的论著被称为"宝鉴"，这样的作品早在伊斯兰教诞生之前很久，就已经在近东产生并家喻户晓了。它们在穆斯林世界也相当流行。内扎米的功劳在于他不满足于提供一些建议和方法，他要赋予自己的所有训诫以真正的艺术形式，他试图借艺术形象来进一步感动读者。

《伊斯肯达尔—纳梅》是伟大诗人的创作顶峰和独特的总结。内扎米创作的这部作品具有百科全书式的规模和综合性的体裁。他把琐罗亚斯德教传统、穆斯林观点、萨珊王朝年鉴、古希腊哲学融为一体；把多层次的历史

叙事同爱情题材，同对生活哲学概念的看法和关于生命意义的思索结合起来。长诗由两部分组成：《沙拉弗—纳梅》(《荣誉书》)和《伊格巴尔—纳梅》(《幸福书》)。《伊斯肯达尔—纳梅》最全面和深刻地反映了内扎米的社会理想和哲学观点。他动手创作这部诗歌时，已年近六十岁。作品特别强烈地表现出他艺术构想中的宏大创作气势。内扎米笔下富有诗意的人物形象伊斯肯达尔与历史原型马其顿王亚历山大是有区别的。内扎米笔下的主人公是一个有理想的执政者和统帅，他聪明并有正义感，他到处整顿秩序，使民众从压迫和贫困中解脱出来，他完善城市设施，与学者、哲学家商议国事，他本人就是一位思想家。不过，在这部作品中不能不反映出诗人所受的穆斯林教育。内扎米笔下的伊斯肯达尔占领波斯后立即动手肃清琐罗亚斯德教，铲除拜火教的寺院，把崇拜火看作是没有宗教信仰。内扎米在把历史原型伊斯肯达尔改造为理想统治者时，在许多极为重要的方面都忠于历史真实：伊斯肯达尔发动了血腥的侵略战争，要被征服者交纳贡赋，给他们带来了种种灾难等等。内扎米对这一切是"不能"用沉默来回避的。所以在《伊斯肯达尔—纳梅》里多次讲到农民苦难的命运，讲到封建主的恣意妄为和改善人民生活的必要性，这一切都绝非偶然。

《努莎别的故事》是最著名的长诗之一。众所周知，马其顿王亚历山大从未到过高加索，但是内扎米在讲述伊斯肯达尔跟努莎别女王在巴尔达(属阿塞拜疆)相见的场景时，热情洋溢地赞美了故乡大自然的美丽和富饶。

努莎别作为一个执政者，有正义感并通情达理。这位意志坚强的女王善于管理国家。在她管辖的巴尔达城中，人们的生活平和安详，日子过得快快乐乐，因为执政者让百姓免受贫困和灾难，免遭敌人的侵犯。内扎米与虚伪和禁欲截然不容，他把自己的女主人公描写成一个热爱生活的人。

努莎别为了表示对伊斯肯达尔的尊敬而举行酒宴具有象征意义和教育意义。她吩咐摆上宝石来替代食物。伊斯肯达尔感到惊讶和不安，他要求她解释清楚为什么要这样做，女王回答道：



月亮大笑起来，急忙说：
要是你不把颗颗宝石放进嘴里，

那么你为什么要为你不需要的财富，
而时刻谋划那不必要的战争？

你要什么？为什么你看到的这么美丽的东西，

人们却总是不能靠它们吃饱?

如果红宝石不能吃，你说，为什么，
我们还要像贪婪的吝啬鬼一样，渴望去得到它?

通过努莎别这段话，诗人谴责了残酷的侵略者，他们把生活的目的仅仅看作是征服别国和掠夺人民。伊斯肯达尔几乎在他待过的所有国家都建立了新的秩序。他帮助民众，让百姓摆脱灾难、穷苦和贫困，免遭游牧民族的攻击，只有在努莎别掌管的巴尔达城里，谁也不需要他的帮助。伊斯肯达尔在这里目睹了正义、设施完善、文化繁荣、和睦安宁的生活。女王努莎别的形象体现了关于女性的最崇高概念，她们自由、美丽，不受对女性的偏见的束缚。当然，这不会使内扎米笔下的女主人公变成文艺复兴时代的人物，因为无论是她的世界观，还是她的执政者形象，都仍然是中世纪的。但是，它们反映了中世纪文化中的进步因素——某种宗教自由思想和中世纪典型的乌托邦式的幻想，即有一个公正贤明的君主。

在长诗《伊斯肯达尔—纳梅》的第二部分《幸福书》中，内扎米主要把自己的主人公描写成学者、哲学家和预言家。在中世纪繁琐哲学面前，诗人维持了真正科学的优越性。内扎米在歌颂生活的美好、世俗的幸福，讽刺对“彼岸世界”的赞扬，反对禁欲主义的同时，也在实际上批驳了许多正统的宗教观念，因而也预告了文艺复兴的某些主要思想。

在《幸福书》中，内扎米利用丰富的民间口头创作和文学资料，创作了引人入胜的哲理道德故事，这些故事以其深邃的思想含义而超凡脱俗。从这些故事中可以看到内扎米的丰富生活阅历和他的历史知识。

正义的思想，激励人们为人类幸福和安康去从事创造性的劳动，是这类故事的基础；科学、哲学、音乐和其他各种艺术，也就是中世纪伊斯兰教所要禁止的那些学科对生活的意义，在这里得到了确认。内扎米颂扬理智、贤明和作为劳动者的人的尊严。

诗人在许多章节里揭示了自己的主人公对各门科学的深刻了解。例如，伊斯肯达尔在王宫中举行辩论，并在辩论中战胜了不少著名学者。七个古希腊大哲学家——亚里士多德、泰勒斯、阿波罗尼奥斯(提亚纳的)、苏格拉底、波菲利、霍耳墨斯(赫耳墨斯·特里斯美吉斯托斯)和柏拉图跟伊斯肯达尔一起讨论天体演化学上的各种问题。内扎米借伊斯肯达尔和先哲之口，把自己极其渊博的希腊哲学知识表达了出来。内扎米假设了不合理的年代时间(因为这些哲学家生活在不同的年代)，是为了能够把古希腊哲学的主要流派介绍给读者，同时也阐述了自己的观点。

伊斯肯达尔作为一个受过教育的统治者，他的非同一般的优点达到了顶峰。上帝的信使告诉他，他被授予先知的圣职。后来伊斯肯达尔又一次打算长期漫游，但这一次他是为了唤醒整个世界去相信建立在科学和人类智慧上的真正的信仰。他渴望有一种世界观能够获得胜利，这种世界观摆脱了盲目迷信、蒙昧、虚伪和对生命和大自然作出荒谬解释的宗教偏见。内扎米希望有一种依赖于科学、真理和公正的“宗教”。

内扎米关于公正的社会制度的思想，在关于伊斯肯达尔的故事的第二部分《幸福书》里，得到了更加充分的体现。内扎米在这部长诗中描绘了一个理想化的城邦国家的美景。伊斯肯达尔来到遥远北方的一个神奇国家，这里没有统治者和被统治者，没有压迫和暴力，人们生活幸福，长命百岁，享有平等权利。这里没有奴隶与主人，自由和正义获得胜利，社会的罪恶、饥饿和贫穷已经消除。所有的人都在从事诚实的劳动，获取自己的生活福利。这是一个真正幸福的国家，是伊斯肯达尔曾经梦想过但一直没有找到的国家。现在它就在眼前。内扎米以喜悦的心情来描述这个国家：

我们的财产彼此相等，
我们大家分得的财富均等。

在这里生活，我们大家起着同样的作用，
我们从来不藐视任何人。

我们不知道什么是小偷；在大山中
我们不需保护。我们有什么可害怕？

我们的人不会去抢劫。
也没有盗贼溜进我们的家园。

我们不欢迎门锁，也不欢迎门闩，
没有守卫，我们家园的牛羊成群。

狮子和豺狼别来攻击自由自在的牲口，
连天使都在保护我们每个小孩。

内扎米几乎在自己所有的长诗中都尽量创作出理想的统治者形象。他在《伊斯肯达尔一纳梅》中创作的就是这样的人物。但是，诗人在完成这部

• 336

著作时得出这样的结论：即使是公正的统治者也无法改变人间的生活。“给有势力的统治者出主意——好比在盐沼地上播撒种子”。

研究内扎米创作的著名学者叶·埃·别尔捷利斯认为，内扎米是他那个时代的杰出人物之一，他的目光远大，有时甚至能看清以后几个世纪。这位学者将内扎米的长诗同欧洲中世纪骑士小说相比较，他认为，无论是思想认识的广度，还是对现实的态度，前者都要比后者更加高明。“如果说对中世纪欧洲小说家来说，幻想是小说不可分割的属性，对他们来说稀奇古怪是普通和合情合理的事情，那么，内扎米只有在他完全有意识地创作神话故事，并运用神话故事的修辞手段时，才会采用幻想的手段（《七美人》）。他的长诗的情节不是按照某个外来的 deus ex machina[①] 的指令来发展的，而是主人公个性中固有的那些微妙特性的必然结果。所以，如果说内扎米的长诗在形式上还带有中世纪文学的所有特征，那么，在结构上它已经非常接近欧洲文艺复兴时期的优秀作品了。”

内扎米的创作在西方也受到高度的评价。伟大的德国诗人歌德在自己的《西东合集》中提到内扎米时说：“长诗美妙无比，形式多样，变化无穷。就是在直接以道德为宗旨的其他诗歌中，也会有那种同样可爱的明朗性。只要读者可能发现模棱两可之处，他总会重新把它简约为实际，并在精神活动中为所有的谜团找到更好的解决方法。”

内扎米的《五卷诗》对发展东方文学艺术有极深远的影响——姑且不说他的五部长诗已经不仅处于阿塞拜疆文学的中心，而且也处于近东所有文学的中心。从印度诗人阿米尔·霍斯罗·杰赫列维（1253—1325）开始，一些著名诗人，如贾米、阿利申·纳沃伊、福祖里及其他许多诗人相继仿效内扎米的作品，并发展他的故事内容，创作出了自己的《五卷诗》。

---

① 拉丁文，这里指“紧要关头突然出现扭转局面的人”。——译注